

में 'ताल' से नियंत्रित होकर संस्कृत में वर्णवृत्त के रूप में पहुँचा है।^१

भृंगार-युग में रचित सभी काव्य संगीतात्मकता से ओत प्रोत हैं। इस काल के कवियों ने अपने काव्य के लिए दो प्रकार के छंद चुने। एक तो वे, जो छंद-शास्त्र के अनुसार मात्राओं तथा वर्णों में बाँधे गए हैं, परन्तु संगीतात्मक हैं। दूसरे प्रकार के छंद वे हैं, जो मात्राओं में नहीं बाँधे हैं, परन्तु गेय हैं, अतः ताल बद्ध हैं। संगीत-काव्यकारों के लिए तो काव्य रचना का उद्देश्य ही उसको गेय बनाना था, अतः केवल ऐसे छंदों में रचना की गई है, जिनकी गति और यति में संगीत और नृत्य की मधुरता, ताल और लय स्वाभाविक रूप से निहित है। संगीत काव्य में प्रयुक्त छंद अधिकतर दोहा, सवैया तथा घनाक्षरी अथवा मनहरण हैं, जिसे सामान्य रूप से कवित्त कहकर पुकारते हैं। गेय छंद की गणना मात्रिक और वर्णिक किसी भी छंद में नहीं की जा सकती, परन्तु गति तथा यति दोनों ही का समावेश होने के कारण उन्हें गेय छंद कहा गया है। ऐसे छंदों में कुछ उर्दू में प्रचलित छंदों को लिया गया है। इसके अतिरिक्त संगीत की शैलियों के आधार पर कुछ छंदों का निर्माण कर लिया गया है। इन छंदों में रेपता, गजल, ध्रुवपद, घमार, होली तथा रास आदि का प्रयोग हुआ है।

दोहा

पिंगल शास्त्र में वर्णित छंदों में सर्वाधिक प्रयोग दोहे का है। दोहा छंद की संगीतात्मकता, उसके अत्यधिक प्रचार और उसकी प्राचीनता से ही सिद्ध है। श्री रघुनंदन शास्त्री ने 'दोहा' की उत्पत्ति वैदिक छंद अनुष्टुप् से मानी है। उन्होंने बताया है कि 'अनुष्टुप् वैदिक स्वरों से नियंत्रित न होकर ताल संगीत के अनुशासन में बद्ध है। गाया जाने के कारण इसे गाथा कहते हैं। यही गाथा छंद पीछे काल मात्रा से नियंत्रित होकर संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश में 'आर्या' कहलाया है। हिंदी में पहुँचकर यही दोहा बन गया है।'^२ इस दृष्टि से दोहे की गेयात्मकता स्वाभाविक है। आदि काल के 'रासो' में भी गाया जाने के लिए दोहे को चुना गया। उपदेश देने वाले संतों और भक्तों ने भी जब गाकर अपनी वाणी जनता के हृदय तक पहुँचानी चाही, तो दोहे का आश्रय लिया।

संगीत के क्षेत्र में दोहे का एक अलग स्थान है। दोहे की यति और गति को दृष्टि में रखने पर यह पता चलता है कि दोहे की प्रकृति में गंभीरता है। चंचल गायन अथवा द्रुत लय के गीत के पश्चात् यदि गायक विलम्पित में गाना चाहता है, तो दोहे का प्रयोग करता है। गीत को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए भी बीच बीच में दोहे का प्रयोग होता है। विशेष रूप से कीर्तन और भजन की गायन शैली के अनुसार एक पंक्ति को बहुत अधिक तेज लय तक बढ़ाते जाना, और उसी में विभोर होकर थोड़ी देर तक ताल बद्ध गाते रहना, उसके पश्चात् लय एकदम विलम्पित करके ताल छोड़कर गम्भीर पद कहना प्रचलित रहा है। ऐसी बीबी लय में गाने के उपयुक्त छंद दोहा ही है। ऐसा प्रयोग अधिकतर भक्त

१. हिंदी छंद-प्रकाश रघुनंदन शास्त्री, पृ० ६।

२. वही !

कवियों के अनुकूल था। कुछ देर वीरतन करने के पश्चात् बीच बीच में इष्ट की विशेषता बताने के लिए या कोई नीति-धर्मोपदेश देने के लिए दोहा गाया जाता था। ऐसा ही प्रयोग भृंगार युग में भी पाया जाता है। वृष्ण भक्ति के गीतों में बीच बीच में दोहों का प्रयोग मिलता है।

उदाहरण के लिए—

‘लाइलो बनो जी म्हारो नवल बनो
हैं नौधीलो बनो जी म्हारो नवल उनो।
नपरालो बनो जी म्हारो नवल बनो।
रुपालो बनो जी म्हारो नवल बनो।
दोहा— रूप उमग सग्यो रहे माहन प्रीत पनाह।
उपमा की घटवत फिरें लोभी नवल बनाह।’

उपमृक्त गीत में ‘लाइलो बनो जी म्हारो नवल बनो’ आदि पंक्तियाँ द्रुत लय में गाई जाएँगी। ताल बद्ध गीत का आनंद लेने के पश्चात् गायक विलपित लय में दोहा गाता है। फिर द्रुत लय की स्थायी पर लौट आता है। दाहा गीत समय ताल बन्द कर दी जाती है। छन्द शास्त्र के लक्षणानुसार तेरह, ग्यारह मात्राओं में ही गाया जाता है। ताल में गाने के लिए चौबीस मात्राओं को बहरवा में गाया जाता है। बहरवा आठ मात्राओं का होता है। उसकी तीन आवृत्तियों में एक पक्ति गाई जाती है। चौबीस मात्राओं का आलाप से बड़ाकर बत्तीस मात्राएँ कर लेने का भी प्रचलन रहा है। ऐसी दशा में तीन ताल में भी गाया जा सकता है।

गीत में दोहे का महत्त्व इतना अधिक है कि गीत तो कवि के मौलिक होते हैं, परन्तु दोहे प्रसिद्ध संगीतजों के गाए जाते हैं, इसका कारण स्पष्ट ही है कि उस समय गीत में भाव की अभिव्यक्ति अधिक महत्त्वपूर्ण थी, पलस्वरूप जवानसिंह जी की रचनाओं में नागरी दास, मुबारक अथवा हरिदास के दोहे लिए गए हैं। अधिकतर स्थायी, कवि की होती है और अन्तरा के रूप में दोहे अन्य कवि के। उदाहरणार्थ,

‘धमार तारिं अस्थार्दी श्री जवान सिंह जी हृत अन्तरा का दोहा
श्री नागर दास जी हृत मजलस मण्डन का।
ग्रहो छवि देपिये हो धसो गुन्दर स्वाम गुजान।

दाहा— भीने विमल नयोल पर लगी छूट लट साफ
पुमनवीस मुनसी मदन लिप्यो नाच पर बाफ।

—
नैन बचन बाचन बधा मोहन सैन विलोच
पीवन श्रोता नागरी इह रस इष्टक मोक।’

१ जवानसिंह जी हृत ‘रस-तरंग’ मूनि कान्हो सागर, सप्रह, उदयपुर।

२. वही।

उपर्युक्त गीत में पहली अन्तरा के मुवारिक में दोहे का रूपांतर किया हुआ दोहा^१ और दूसरा नागरी दास का है।

इसके अतिरिक्त दोहे में फ़ारसी के शेरों के समान ऐसी क्षमता है, जो थोड़े स्थान में अधिक उक्तियों को अभिव्यक्त कर सकता है, अतः इस चामत्कारिक युग में उसका बड़ा योगदान रहा। दोहे का सर्वाधिक प्रयोग 'रास' के गीतों में रहा।

इन कवियों ने अन्य रीतिकालीन कवियों के समान लक्षण लिखने के लिए सदैव ही दोहे का प्रयोग किया है। अतएव, शास्त्रीय ग्रन्थों में दोहे का प्रयोग अधिक है।

उदाहरण के लिए—

‘राम करी में मिलत है गौड अड़ानो जाय
ताहि कहत हैं गुन कली गुनी कलावत गाय ।’^३
+ +
‘हाथ पिता है ताल को, माइन देपी जाइ।
मिलि संयोग वाज्यो शवद, ताल गयो कर आइ ।’^३
+ +
‘प्रीतम चाल्या है सपी ललिता करै विलाप
हिरदा ऊपर हीडतों भो विरहन को हार ।’^४
+ +
‘आदि नाद अनहद भयीं ताते उपज्यो वेद
पुनि पायो वा वेद तै सकल सृष्टि काँ भेद ।’^५
+ +
‘बीर और उत्साह मै रीद्र भाव रस आनि
पुरुष करै नृत्यहि वहै, तांडव नृत्यहि जानि ।’^६

कवित्त

दोहे के पश्चात् इस काल में कवित्त सर्वाधिक प्रयुक्त हुआ है। छंद शास्त्र की दृष्टि से कवित्त और मुक्तक दंडक एक ही माने गए हैं।^१ मुक्तक दंडकों के तीन भेद मुख्य रूप से किए गए हैं। इकतीस अक्षरों के, वत्तीस अक्षरों के तथा तैंतीस अक्षरों के मुक्तक दंडक।

१. “अलक मुवारक तिय चदन लटकि परी अति साफ़।
पुस नवीस मुनसी मदन लियों काच पर काफ़ ।”
अलक-शतक, मुवारक, मिश्रबंधु-विनोद, भाग एक प्रथम संस्करण, पृ० ३६८।
२. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
३. राग-माला, कवि उस्तत, श्री अभय जैन ग्रंथालय, बीकानेर।
४. राग माला, सागर कवि, श्री अभय जैन ग्रंथालय, बीकानेर।
५. हीय हुलास, म्यूज़ियम, अलवर, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।
६. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
७. हिंदी-छंद प्रकाश, रघुनंदन शास्त्री, पृ० १०३।

इनमें भी प्रभेद करते समय इक्तीस अक्षरों के मुक्तक दंडको के तीन प्रकार हो जाते हैं। एक, घनाक्षरी या मनहरण—इनके प्रत्येक पाद में इक्तीस वर्ण होते हैं। अन्तिम वर्ण गुरु होता है।

दो जनहरण—इसके प्रत्येक पाद में इक्तीस वर्ण होने हैं, जिनमें तीस सधु वर्ण और अन्तिम वर्ण गुरु होने का नियम है।

३, बलाघर—प्रत्येक पाद में इक्तीस वर्ण होते हैं, जो त्रयश गुरु सधु के पंद्रह युग्मका में रहे जाने हैं। इक्तीसवाँ वर्ण गुरु होता है।

इसी प्रकार वत्तीस अक्षरों के मुक्तक दंडक में अर्ध रूप घनाक्षरी, जलहरण, डमरू, वृषाण, विजया और तैंतीस अक्षरों के मुक्तक में देवघनाक्षरी, प्रभेद माना गया है।^१

यहाँ पर रास के आध्यात्मिक पक्ष का विवेचन न करके केवल इतना कह देना पर्याप्त होगा कि माधुर्य भाव की भक्ति में रस का चरम पराकाष्ठा पर पहुँचा देने वाला 'रास' नृत्य था। अतः, उस दिव्य ध्यान को प्रदान करने वाले नृत्य के साथ संगीत का माध्यम दोहा ही क्यों चुना गया, इस का सबसे बड़ा कारण यह ज्ञात होता है कि रास में जिस रस व्याप्ति की प्रारम्भ से अन्त तक आवश्यकता होती है, वही दोहों के निरन्तर गाने से प्राप्त हो जाती है, यों दूसरे शब्दों में, जिसे साहित्य में 'प्रवधात्मकता' कहा जाता है, वही 'प्रवध-गोतात्मकता' इस नृत्य में अपेक्षित है, जिसकी पूर्ति दोहा करता है।

रास नृत्य करते समय नर्तक और नर्तकी धीमी लय से प्रारम्भ करके निरन्तर ज्यों ज्यों रस में डूबते जाते हैं त्यों त्यों लय भी बढ़ाते जाते हैं। नृत्य कला के दृष्टिकोण से इसी बढ़ती हुई गति के साथ गोपियाँ वृष्ण से अधिकतर काल्पनिक सामीप्य का अनुभव करती चली जाती हैं, इसी अनुभूति के साथ ही वृष्ण का स्वरूप उसका सौंदर्य, उसका प्रेम उद्दीप्त होता चला जाता है। उनके घम संचालन, गति, अभिनय और रस की अभिव्यक्ति में नवीन मार्ग और हावों का समावेश होता चला जाता है, जिसकी पूर्ति दोहों के समान सरन और स्वाभाविक छंद ही कर सकता है, तभी गूरदास, नन्ददास तथा अन्य वृष्ण भक्तों ने भी रास में भीत के लिए सदैव 'दोहा' ही अपनाया है और सभी रास गीतों में एक ही प्रकार की सम्मयना दिखाई देती है। वृष्ण से तादात्म्य करने ही एक धर्मीक ध्यान में नर्तक डूब जाता है और तब साधक साध्य और साधन सभी का एक ही स्वर हो जाता है, जिसका प्रमाण प्रत्येक रास में दिए गए मृदग के बोल हैं, जिनमें गोपी के पैरों से निरन्तर बोलते मृदग के बोल स्वयं बवि गाने लगता है।

'सरद उजारी रैनि तामधि रक्यो है रास मडल

पियारी चले द्रुम द्रुम चाल है।

ता येई ता येई येई तब तब येई ता ता येई भजन बनन

साजे भम भम ताल है।

पिपिकट पिपिकट चिकना ता न धुग धुंग घर घर

तन न न जाल है ।

ताडिगिडि तथुंङिगिडि था गिडि गिडि ता ता कु ता उघटत

गोपी संग नाचत गुपाल हैं ।^१

संगीत-काव्य में राग रागिनियों के उदाहरण स्वरूप लिखे गए छंदों में लगभग हर स्थान पर कवित्त अथवा मुक्तक ढंढक का आश्रय लिया गया है, अतः लगभग सभी प्रकार के मुक्तकों का प्रयोग प्राप्त हो जाता है। अन्तिम वर्णों के लघु और गुरु वर्णों के वैभिन्न्य से अधिकतर घनाक्षरी का प्रयोग मिलता है।

उदाहरण के लिए, 'राग रत्नाकर' में देसकार का स्वरूप वर्णन करते हुए कवि राधाकृष्ण कहते हैं:—

‘कंचन सो गात तामें चंदन चरचि राख्यो,

फैल्यो है प्रकाश मुप चंद की उजारी को ।

कारे सटकारे अति सोभित सुदेस केस

मोतिन की माल भाल व्यंदा छवि भारी को ।

प्रीतम कै संगि रति रंग में अनंग भरी

हूनी दुति अंग अंग फूलि गयो प्यारी को ।

कंचन कलस कुच केशरि की क्यारी माभि

देख्यो गुलजारी यह रूप दे सकारी को ।^२

यहाँ इकतीस वर्णों का कवित्त है, सोलह और पंद्रह पर यति है और अन्तिम दो अक्षर गुरु हैं, अतः घनाक्षरी छंद है।

रागिनियों के उदाहरण अधिकतर इसी छंद में दिए गए हैं।

‘भावै भेद करि हरि वल्लभ यो हिय हरि

पंभावती पिन पिन भावै सव जन कीं ।

सुंदर सरस तन जोवन बनाउ वनी

पूजति विरंचि को सजति मोद मन को ।

कंठ सुर मृदु कल कोकिल ते कमनीय, तान

गान मे प्रवीन जानै गुन जन कीं ।

मीठे मीठे वैन चित चैन दैन कहि, कछु

मुस्वयाइ उपजावत मदन कीं ।^३

पंभावती के इस उदाहरण में भी इकतीस अक्षर हैं, सोलह और पंद्रह पर यति है, अतः घनाक्षरी छंद है, परंतु अंत में लघु गुरु है। अन्तिम वर्णों में लघु गुरु है। अन्तिम वर्णों में लघु गुरु के भिन्न प्रयोगों से भी छंद में विचित्रता आ जाती है। कवि भोलानाथ का राग ‘परज’ का एक उदाहरण है—

१. संगीत-पञ्चोत्ती, गहर गुपाल कृत, याज्ञिक संग्रह, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

२. राधाकृष्ण कृत राग-रत्नाकर, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३. संगीत दर्पण, हरि वल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

‘मानन अन्नूप रूप राशि दोऊ भोलानाथ,
विद्रुम से ओठ हास वीजुरी सो सोहिये ।
पजन निवारियत वारिज विसारियत,
मीन मृग तारियत हेरि हसि जोइये ।
मोरल चबोरन के मान मद गारियत,
वारियत देपि तनु काम मन मोहिये ।
भरि भरि धपनि विनोद मिलि लेत,
हरपित माननि अनत गति पोहिये ।’^१

इन मुक्तकों में वही वही उपयुक्त सङ्गणों के अनुसार दोष दिसाई देना है, परन्तु उसका कारण इनकी गीतात्मकता है। गाने में वही स्वर का विस्तार और वही लोप स्वाभाविक रूप में आ जाता है।

सर्वैया

सर्वैया छंद भी शृंगार युगीन कवियों का प्रिय छंद रहा है। इस छंद की गति और यति भी संगीतात्मकता लिए हैं, अतः राग और रागिनियों के स्वरूप वर्णन के लिए इस छंद का प्रयोग किया गया। ‘आहूति से लेकर उत्कृति जानि तब के (चाईस अक्षर पादों से लेकर छब्बीस अक्षर पादों तक के) बड़े छंदों को प्रायः सर्वैया कहते हैं।’ यों तो सर्वैया छंद की वर्णों की गिनती के आधार पर भिन्न भिन्न जानियों में विभक्त कर दिया गया है, और रूप भेद के परिणाम स्वरूप लगभग अड़तालीस सर्वैया का उल्लेख किया गया है,^२ परन्तु संगीत-वाच्यकारों ने उनमें से कुछ का प्रयोग किया है।

इस वाच्य में मंदिरा सर्वैया सर्वाधिक प्रचलित है, जिसके ‘प्रत्येक पाद में सात भरण और अन्त में दो गुरु अक्षर रखे जाते हैं।’^३

‘नील सरोज की पाति लरी, ललना जब ही दुग वोर रहै ।
नाके मनोज के वान निर्घो जु लगी तिन के हिय गोर रहै ।
ढक्यो दुग मुदि समानहि सौ उर छेदति नैकु न बार सहै ।
हरि चलन और कहा लौं कहीं मुनि के मन में नहि धीर रहै ।’^४
दुमिल सर्वैया में षाठ सगण हंनि हैं ।^५ इसका प्रयोग भी अधिकांशतया किया गया है।
‘पट लान प्रवाल की जोति जगै तन मूदन की दुति दूर करी ।
गज मॉतिन मान बिगल गरै अगिया उर राजत रग हरी ।

१. पद-संग्रह, भोला नाथ, पुरातत्त्व मंदिर जोधपुर।

२. हिन्दी छंद प्रकाश, रघुनंदन शास्त्री, पृ० ६२।

३. यही, पृ० ६६।

४. हिन्दी छंद प्रकाश रघुनंदन शास्त्री।

५. संगीत दर्पण, हरिचल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

६. वाच्य बीमुदी, बिन्दनाथ प्रसाद मिश्र, तृतीय बाल सतुर्व भावर्ति पृ० २६३।

तिय वैठि बिलोकत वालम को मग सुंदर सेज विछाय धरी ।

यह सोहनि नारी सबै मन मोहनि सोहनि सूरति मैन भरी ।^१

मत्तगयंद सबैया में सात भगण तथा अंत में दो गुरु होते हैं ।^१ संगीतात्मक होने के कारण यह भी एक प्रचलित सबैया है ।

‘बोलत कीर सुकोकिल वानी हरयारी लता नित ही सुप साजै ।

नित वसंत रहै छवि सो सुनि रंगहि अंग धर्यो रति राजै ।

सोभित स्फटिक शृंग शिला नग रूप घस्यो श्री नगवर काजै ।

नीलम को रचि हार मनो गिर राजत रे जमुना छवि छाजै ।^२

इस प्रकार से लगभग सभी प्रकार के सबैया प्राप्त हो सकते हैं । गाए जाने के कारण सबैयों में भी छंद शास्त्र के नियमों के अनुसार कहीं कहीं दोष आ गया है ।

संगीत-काव्य में कुछ ऐसे प्रयोग किए गए, जिनमें वे रचनाएँ, जो अभी तक संगीत में ‘ताल’ के नाम से प्रसिद्ध थीं, अब साहित्यिक छंद बनकर प्रस्तुत हुईं । साहित्य और संगीत का ऐसा सुन्दर सम्बन्ध केवल संगीत-काव्य में ही प्राप्त है । इन छंदों को यहाँ ‘गेय छंद’ कहा गया है, क्योंकि इनका सौन्दर्य गति के अनुसार पठन-पाठन में नहीं, वरन् रागा-नुसार गायन करने में है । इन छंदों को दो भागों में बांटा गया है ।

कुछ छंद इस प्रकार के हैं, जो उर्दू के छंदों से लिए गए हैं । उर्दू में छंद विभाजन वर्ण्य विषय के अथवा शैली के आधार पर होता है, मात्राओं तथा वर्णों के अनुसार नहीं । जैसे गज़ल, स्त्री से बात करने के ढंग पर की गई शृंगार रचना को कहते हैं ।^३ किसी धार्मिक या राष्ट्रीय नेता, बादशाह या किसी महान पुरुष की प्रशंसा को ‘कसीदा’ कहते हैं ।^४ स्त्रियों के पारिवारिक जीवन और सामाजिक बन्धनों का वर्णन करने के लिए ‘रेपती’ का प्रयोग होता है,^५ आदि । इनमें से गज़ल और रेपती छंद इन शृंगार-प्रिय संगीत-काव्य-कारों के विषयानुकूल उपयुक्त थे, अतः इन्हीं को हिंदी में ले लिया गया है ।

दूसरे प्रकार के गेय छंद वे हैं, जो संगीत में प्रचलित गायन शैलियों के आधार पर विशेष ताल (मात्राओं) में गाए जाने के कारण छंद के समान प्रयुक्त हुए । इनमें ध्रुवपद, वमार, होली तथा रास का नाम लिया जा सकता है ।

रेपता

गेय छंदों में उर्दू से लिए गए छंद रेपता तथा गज़ल अधिक प्रचलित हैं । लगभग

१. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. भासत दो गुरु को रख के रचते कवि मत्तगयंद सबैया, हिंदी छंद प्रकाश, रघुनंदन शास्त्री पृ० ६६ ।

३. रस-निरंग, जवान सिंह जी, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४. उर्दू साहित्य का इतिहास, सैयद एहतिशाम हुसैन ।

५. वही ।

६. वही ।

सभी राजा-कवियों ने तथा अन्य कृष्ण लीला के संगीतकारों ने इनको अधिक स्थान दिया।

स्त्रियों की भाषा में, स्त्रियों ही के सम्बन्ध में जो कविताएँ लिखी गई हैं, उनको 'रेपनी' कहते हैं। उनमें स्त्रियों के पारिवारिक जीवन और सामाजिक वन्यता का वर्णन होता है। कहीं कहीं इसका रूप अश्लील भी हो गया है। इसका रूप अधिकतर गजल का होता है यद्यपि और रूपों में भी लिखी जाती है। 'रेपता' उर्दू का ही नाम है अतः प्रारम्भ में उर्दू में लिखा गया शेर और गजल 'रेपता शेर' और 'रेपता गजल' कहलाया। घीरे घीरे प्रयोग में गजल या शेर के स्थान पर 'रेपता' का प्रयोग होने लगा। रेपता का फारसी में अर्थ होता है—'ढालना', परन्तु कालांतर में जब 'रेपता' शब्द का प्रयोग गजल और शेर के अर्थ में होने लगा, तो गजल के विषय में भी कुछ जान लेना आवश्यक है।

गजल का अर्थ विषय प्रेम होता है। पुरुष का स्त्री से प्रेम प्रदर्शन, प्रियतमा के रूप में वर्णन, उससे मान आदि करना, उसके विरह में अपनी भावनाओं को व्यक्त करना ही, गजल का विषय है। कृष्ण-राधा का प्रेम व्यक्त करने के लिए 'रेपता' या 'गजल' संगीत-काव्यकारों के लिए उपयुक्त छंद था। गजल में तीन शरों से कम और पच्चीस से अधिक नहीं होने चाहिये। लगभग सभी ऐसे कवियों ने जिन्होंने उदाहरण ग्रन्थ लिखे हैं, और गीत संग्रह, गाने के लिए लिखे हैं, उन सभी ने कुछ 'रेपने' अवश्य लिखे हैं।

उदाहरण के लिए, महाराज प्रताप सिंह का रेपता—

'जिसने नहीं लगी है वह चंदम चोट बारी।
हैवान क्या करेगा वह नद के मे पारी।
इस्तेमाल इश्क का जहान बीच होवै।
दीन भी बुफर की बदबोई दिल से घोवै।
महबूब ने मिहर का हर रोज रहे दिवाना।
आसान कुछ न जानो यह आसवी का बाना।
गोविंद चंद 'ब्रजनिधि' की अर्ज मुनो प्यारे।
टुक छवि भरी नजर करि सब दुख हरो हमारे।"

गजल

गजल का प्रयोग हिन्दी में, फारसी और उर्दू कविता के प्रकार के कारण हुआ, अतः इस छंद का नियम वही रखा गया, जो उर्दू कविता में था। इसमें भी कम से कम तीन शेर रमे जाने हैं। अधिक से अधिक पच्चीस शेरों को जोड़ कर गजल बनाई जाती है। गजल की विशेषता उसके वर्ण और मात्राओं के प्रयोग में नहीं है, बल्कि उसके अर्थ विषय में है। गजल का अर्थ विषय प्रेम होना चाहिये। पुरुष स्त्री से प्रेम प्रदर्शित करता है। 'गजल

१. उर्दू साहित्य का इतिहास, संयोजक एह्मदुल्लाह हसन, पृ० ३१७।

२. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, भूमिका।

३. ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २१६।

अरवी भापा का शब्द है, जिसका अर्थ है—‘स्त्री से बात करना’। गज़ल में अधिकतर आंतरिक भावों का उल्लेख होता है। प्रेमिका की मुन्दरता का वर्णन भी इसमें होता है। हर शेर अलग अलग पूर्ण अर्थ रखता है और पूरी गज़ल में आदि से अन्त तक एक ही विचार भी हो सकता है। हर शेर में पहिले शेर के तुक की पावन्दी की जाती है।^१

इस दृष्टि से शृंगार के संयोग और वियोग दोनों ही पक्ष पूर्ण रूप से इसमें वर्णित रहते हैं। पुरुष और स्त्री का प्रयोग लौकिक से अधिक अलौकिक अर्थ के लिए किया जाता है।

‘गज़ल’ बहुत अधिक प्रचलित छंद रहा, अतः इसके दो रूप देखने में आते हैं। एक साहित्यिक तथा दूसरा लोक-व्याप्त। साहित्यिक रूप के अनुसार उर्दू के ही माप-दण्ड पर छंद लिखा गया। इसका प्रयोग अधिकतर उन कवियों ने किया, जिन्होंने गेय काव्य लिखा। इस काव्य का वर्णन उदाहरण काव्य के नाम से किया गया है। यह छंद ईश्वर के प्रति प्रेम प्रदर्शन के लिए बड़ा अनुकूल था, अतः हिन्दी भक्त कवियों ने भी इसे अपनाया। संगीत-काव्यकारों की रचनाएँ भी अधिकतर कृष्ण प्रेम में विभोर हो कर गाए जाने के लिए ही लिखी जाती थीं, अतः ऐसे कवियों के काव्य में इस छंद का सर्वत्र प्रयोग प्राप्त होता है। उदाहरण के लिए, प्रतापसिंह जी महाराज, जवान सिंह जी तथा मान सिंह जी आदि की रचनाओं में गज़ल का प्रयोग पर्याप्त मात्रा में मिलता है।

‘शादिए मर्ज हुआ यार का जो मुपड़ा देखा
जाफरा यार को हंस हंस के यह मरता देखा।
हुआ दिल बेखबर मुझ दाश दीदे जर्ब ज्यो आई।
जुदाई यार से गाफिल पुदाई कहर सरमाई।
फिरा के यार में हरदम तसबुर उसका रहता है।
देपे बिन साबिला दिलवर वो नगवर याद आता है।’^२

* * *

‘सलीने स्याम प्यारे, बयोन आवों।
दरस प्यासी मरे तिनको जिवावों।
कहां हो जू, कहां हो जू कहां हों’ आदि।^३

गज़ल का दूसरा रूप प्रचलित है, उसे हम लोक प्रचलित रूप इसलिए कह सकते हैं कि उसका छंदात्मक स्वरूप इससे भिन्न है। सर्व साधारण में गाए जाने वाले ‘आल्हा’ छंद के समान उसकी गति है। उसका अपना रूप है, परन्तु उसे एक विशेष ढंग पर गाए जाने के कारण गज़ल का नाम दे दिया गया है। लोकप्रियता के कारण यह छंद गांवों में गायन का एक प्रकार बनकर प्रचलित हो गया। ग्रामीण-तत्त्व लिए, इस गज़ल छंद में उर्दू काव्य की गज़ल से न तो बाह्य रूप में कोई साम्य है और न

१. उर्दू साहित्य का इतिहास, एहतिशाम हुसैन, पृ० ३५५।

२. रस-निरंग, जवान सिंह जी, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३. वियोग बोली गज़ल, नंददास, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

वर्ण विषय में हो। इसमें आठ वर्णों की एक पक्ति होती है, जिसमें चार चार वर्णों पर यति होती है। गाया जाने के कारण यति के लिए चार वर्णों से अधिक चार मात्राओं पर ध्यान दिया जाता है। तीसरे वर्ण पर बल दिया जाता है, अतः यदि पाँच या छ वर्ण भी प्रस्तुत हो गए या उन वर्णों की मात्राएँ छंद शास्त्र की दृष्टि से चार से अधिक भी हो जाती हैं, तो भी गायन कला की दृष्टि से ताल की चार मात्राओं में उन वर्णों को गाया जा सकता है।

इसमें गाँव, नगर आदि का वर्णन अधिकतर हुआ है। उदाहरण के लिए, धर्मन कवि की 'दुगोली गाँव की गजल', बल्याण कवि कृत 'गिरनार गजल', सेतल कवि की 'चित्तौड़ गजल', 'उदयपुर की गजल' और मोक्ष कवि की 'उदयपुर गजल' आदि।

लगभग सभी गजलों में नगर का वर्णन किया गया है। यहाँ गजल शब्द, छंद विरोध के लिए प्रयुक्त है।

‘गढ़ चित्तौड़ है बका
कि मानु समद मैं लका
कि बेङलपुर तल बहतो
कि अरु गभीर भी रहनी
कि भल्ला देत भन्लादीन बाघी
कि पुल बही परबीन
गँवो पीर है गाजी
कि अरबर भवती या राजी।’ आदि^१

‘बूवा पूब भजेदार
पाणी भरत है नर नार
मिंदर देण मन मोहे
क मूरत मोहनी सोहै
क स्वामी करत है सेवा
क मालक मेल सी मेवा
क रहता रात्र का माणी
क मोठी बालना बाणी
क मारग मोकला भावै
क भींदर देख मन भावै।
क सब ही लेत है विधाम
आछा बरायानी का घाम।’ आदि।

१. चित्तौड़ गजल, कवि सेनल, पुरातत्त्व मंदिर, जोषपुर।
२. दुगोली गाँव की गजल, धर्मन कवि, पुरातत्त्व मंदिर, जोषपुर।

इस प्रकार प्रत्येक पंक्ति के बीच में 'कि' का प्रयोग करके, दूसरी पंक्ति को उसी लय और ताल में पकड़ लेना गायन के एक विशेष ढंग की अपेक्षा करता है। इन पंक्तियों के पाठ करने में यद्यपि एक दो वर्ण यत्र तत्र अधिक और कम मिलते हैं, परन्तु गाए जाने के उद्देश्य से ही लिखे जाने के कारण उन वर्णों को आवश्यकतानुसार घटा और बढ़ा कर गा दिया जाता है, और छंद ठीक ही रहता है। उदाहरण के लिए, पहले उदाहरण में 'अल्लादैत अल्लादीन बांधी में 'अल्लादीन' शब्द अधिक जान पड़ता है। गाते समय इस पंक्ति के पूर्व 'कि' कह कर और अल्लादीन का 'अल्ला' जल्दी कहकर मात्रा तथा लय में ठीक किया जा सकता है। इसी प्रकार 'पुल बड़ी परवीन' पंक्ति में 'बड़ी' शब्द के अक्षर 'व' पर बल दिया जाना चाहिए।

गज़ल का प्रयोग आज भी लोक-गीतों में पर्याप्त मात्रा में प्राप्त होता है।

ध्रुवपद

ध्रुवपद छंद छियालीस मात्राओं का होता है, जिसमें बाहर, बारह, बारह, दस पर यति होती है। उदाहरण के लिए—

है यही अनादिनद निर्विकल्प निर्विवाद, भूलते न पूज्य पाद वीत राग
योगी।

वेद को प्रमाण मान अर्थ योजना बखान गा रहे गुणी सुजान साधु स्वर्ग
भोगी।

ध्यान में धरें विरक्त भाव से भजें सुभक्त त्यागते अधी अशक्त पोच पाप
रोगी।

शंकरादि नित्यनाम जो जपे विसार काम तो बने विवेक धाम मुक्त क्यों
न होगी।^१

इस छंद का काव्य में अधिक प्रयोग नहीं मिलता है, परन्तु संगीत में 'ध्रुवपद' बहुत अधिक प्रचलित है। अभी तक काव्य के 'ध्रुवपद' छंद और संगीत के 'ध्रुवपद' को दो अलग अलग वस्तुएँ समझा जाता रहा है। दोनों का सूक्ष्म अध्ययन करने पर यह पता चलता है कि वास्तव में संगीत में प्रयुक्त गायन का एक प्रकार ध्रुपद, इसी शब्द 'ध्रुवपद' का बिगड़ा हुआ रूप है। कहीं कहीं तो 'ध्रुवपद' शब्द भी ध्रुपद के लिए लिखा मिलता है। श्याम-सुन्दर दास जी के अनुसार ध्रुपद की व्याख्या इस प्रकार है, 'ध्रुपद एक गीत है, जिसके चार भेद या तुक होते हैं, अस्थायी, अन्तरा, संचारी और आभोग। कोई मिलातुक नामक इसका एक पाँचवाँ भेद भी मानते हैं। इसके द्वारा देवताओं की लीला, राजाओं के यज्ञ तथा युद्धादि का वर्णन गूढ़ राग रागिनियों से युक्त गाया जाता है। इसके गाने के लिए स्त्रियों के कोमल स्वर की आवश्यकता नहीं। इसमें यद्यपि द्रुतलय ही उपकारी है, किन्तु यह विस्तृत स्वर से तथा विलंबित लय से गाने पर भी भला मालूम होता है। किसी किसी

ध्रुपद में अस्थायी और अन्तरा दो ही पद होने हैं। ध्रुपद बाह्य, ध्रुपद केदारा, ध्रुपद एमन आदि इसके भेद हैं। ये सब वे सप्त चौताल पर गाए जाते हैं। इस राग को सस्कृत में 'ध्रुवक' कहते हैं। 'संगीत दामोदर' के मत से ध्रुपद सौनह प्रकार का होता है। जयत, शेषर, उत्थाह, मधुर, निर्मल, कुतल, कमल, सानद, चन्द्रोत्तर, सुन्द, कुमुद जायी, वदर्प, जयमगल, तिलक और ललित। इनमें से जयत के प्रति पाद में ग्यारह अक्षर हान हैं, फिर आगे प्रत्येक में पहले से एक एक अक्षर अधिक होता जाता है इस प्रकार ललित में छब्बीस अक्षर होने हैं। छ' पदों का ध्रुपद उत्तम, पाँच का मध्यम और चार का अधम होता है।^१

जिस प्रकार 'गजल' छंद, विशेष प्रकार से गाने के कारण गायन का एक प्रकार बन गया, 'धमार', ताल चोपच ढण्ड होने पर भी उभय अधिकतर हानी गाए जाने के कारण, होनी का पर्याय हो गया, इसी प्रकार 'ध्रुवपद' सदैव चारताल में गाया जाने के कारण एक प्रकार से चारताल का पर्यायवाची बन गया। यहाँ पर ध्रुवपद छंद और 'ध्रुपद' (संगीत) में गति और यति का साम्य बनाने के लिए एक उदाहरण पर्याप्त होगा।

'राग गोरी-घोतलो।

धेर गोमुरिब भई, रोकी नै भग माभ, छाड देहा अचरा गृह,

सामु गुन पाय हो।

नगपर रसिब माल, प्रेम मतवारे प्यो, रूप रस भीने जो,

दान हट साए हो।

साच हू बहू हैं स्याम, मेरी यह मानो बात, आगे दधि चोले मे,

ऊजल बघाय हो।

बल हू पै माग दान, वामन भए हो देरों, हम हू पै दान लेंके,

बीन छवि पाय हो।^२

उपर्युक्त अंश में बारह मात्राओं के तीन विभाग तथा अंतिम विभाग दस मात्राओं का दिया जा सकता है। गेय होने के कारण मात्राओं की ओर ध्यान नहीं दिया गया है। गायन में दस मात्राओं की बारह बनाकर तथा बारह की दस बनाकर गाना स्वाभाविक ही है। संगीत के इस 'ध्रुपद' को साहित्यिक छंद 'ध्रुवपद' कहा जा सकता है।

ध्रुपद चार ताल में अर्थात् बारह मात्राओं की ताल में गाया जाने वाला गीत है। इस ताल की गति धीमी है। विनयित लय में इसे बजाया जाता है, अतः इसमें गाया जाने वाला गीत भी विलयित लय में गाया जाता है। विशेष चमत्कार दिखाने के लिए गायन गीत के लक्ष्मों को टुगुनी, निगुनी, चौगुनी, छठगुनी, धाड तथा नुआड आदि विभिन्न लयों में गाया है। ध्रुवपद छंद में बारह, बारह, बारह पर यति होने के कारण यति के तीन

१. हिंदी शब्द-सागर, तृतीय भाग, श्याम सुंदर दास।

२. रस-सरग जवान सिंह जी महाराज, पुरातरंग मंदिर, जोधपुर।

विभाग बड़ी सरलता से चार ताल में गाए जा सकते हैं, और अंतिम दस मात्राएँ विस्तार के साथ बारह बना कर गाई जाती हैं। ध्रुवपद छंद की गति भी धीमी है।

प्रारंभ में संगीत ईश्वरोपासना का एक माध्यम था। ईश्वरस्तुति के लिए गंभीर पदावली ध्रुवपद में लिखकर उसे चार ताल में गाया गया। यही कारण है कि अधिकतर ध्रुपद में गाई जाने वाली रचनाएँ गंभीर होती हैं। विषय या तो ईश्वर सम्बन्धी होता है अथवा राज दरबारों में गाए जाने वाले राजा की प्रशंसा से संबंधित।

कालांतर में ध्रुवपद छंद ने ही 'ध्रुपद' और 'चार ताल' का स्थान ग्रहण कर लिया। धीरे धीरे गायक या कवि 'ध्रुवपद' छंद को भूल कर केवल चार ताल में गाई जाने वाली रचना को 'ध्रुपद' कहने लगे, परिणामस्वरूप इस छंद में बँधी रचना को ताल की बारह मात्राओं में बाँधना आवश्यक नहीं रह गया। संगीत-रचना को ताल में बाँधने के लिए निश्चित वर्णों का ही होना आवश्यक नहीं है, बल्कि एक ही वर्ण के साथ कितनी भी मात्राओं का आलाप लिया जा सकता है। एक शब्द 'देखियत' चार वर्णों का होने पर भी 'देऽ खि यऽ त' गाए जाने के कारण छः मात्राओं का हो जाता है। इस प्रकार 'ध्रुवपद' छंद संगीत में प्रविष्ट होने के कारण शास्त्रीय दृष्टि से शुद्ध न रह सका और यह केवल संगीत का ही एक अंग बन गया।

शृंगार युग में आकर ध्रुवपद के दो रूप हो गये। एक शास्त्रीय ध्रुपद, दूसरा दरवारी ध्रुपद। बहुत सी रचनाएँ ऐसी पाई जाती हैं, जिनमें विषय की गंभीरता न होकर शृंगारी प्रवृत्ति पाई जाती है। भावों में चंचलता भी है। यही दरवारी ध्रुपद हो गया, जिसमें या तो आश्रयदाता की प्रशंसा होती थी या शृंगारी पद लिखे जाते थे। खयाल और ध्रुपद में केवल लय और ताल का भेद रह गया। शब्दों में कोई भिन्नता न रही। मानसिंह का बनाया हुआ ध्रुपद उदाहरण स्वरूप उद्धृत है।

'राग कामोद कल्याण—ताल चौतालो।

गरवा लाग मिलूंगी पीयरवा में तोरे।

रसरज तोरे कारण में रही हुं

सारी रेण भर जाग जाग।'

फलस्वरूप शृंगारयुगीन संगीत काव्यकारों ने चार ताल में लगभग उतनी ही चंचल प्रवृत्ति की बंदिशें बाँधी हैं, जिन्हें खयाल और ठुमरी जैसी चंचल गायन शैलियों में स्थान मिलता।

धमार

धमार चौदह मात्राओं का ताल होता है, जिसके बोल हैं 'फ धिट धिट धा ५, फ तिट तिट ता ५।' इस ताल में गाया जाने वाला गीत भी 'धमार' कहलाता है। अधिकतर 'धमार' में होली विषयक रचनाएँ गाई जाती हैं। इसको विलंपित लय में, दुगुनी, तिगुनी,

चौगुनी, अठगुनी, आठ, कुआठ आदि लयों में गाने गायन विशेषता दिखाता है। शृंगार युगीन कवियों ने धमार का एक नया स्वरूप सामने रखा। विलपित लय में एक छंद गाने गायक कुछ भ्रम चंचल गति से गाता है, उसके पश्चात् फिर विलपित में लौट कर गा जाता है। विलपित लय का गीत समूह द्वारा और चंचल गति का एक व्यक्ति द्वारा गाया जा सकता है। चंचल गति का भ्रम 'बहुरवा' या 'चलती' में गाया जा सकता है। पूरे गीत में दो तालों तथा दो लयों का सम्मिश्रण कर के यह विशेष प्रकार का धमार गीत बनाया गया। इसमें जन्म, विवाह होनी अथवा किसी भी प्रकार के उत्सव को विषय बनाया गया। ऐसे धमार का एक उदाहरण यहाँ प्रस्तुत है।

‘धमार राग काफ़ी

सरस सुहाइया वे रितु छवि देत है रितुराज।

सुंदर सरस सोभावे शोभी काम जन्म सुराज।

श्रुति मन भाइयाँ व समधी मिलत हेत भकाज।

उनयो मान मंदिर व मुंदर मुंदर समाज।

सुंदर समधन भाई। बाहू बा।

सग दोउ धोटा लाई बाहू बा।

सग जन श्रवण वधाई। बाहू बा।

समधी मोत दुसाई। बाहू बा।

बीरत सनमुष भाई। बाहू बा।

मगल वलस यदाई। बाहू बा।

भीतर भवन लिवाई। बाहू बा।

अद्भुत गारि सुनाई। बाहू बा।

सुनाई गारि अद्भुत व थी नद राय का बज नार।

सग बल राम मोहन वे मन दा भावदा दिलदार।

आगम सरस सोभा व थी वृष भान वे दरवार।

सरसो सी पूल रहिया वे भुडन भूमनी सुबुमार।

भुडन घूमत धावै। बाहू बा।”

यह गीत छंद-शास्त्र की दृष्टि से ‘विज्ञात छंद’ कहा जा सकता है। विज्ञात छंद चौदह मात्रा का मानव जाति का होना है। उपर्युक्त गीत चौदह मात्रा में गाया जाता है, परन्तु इसके वर्णों की गणना करने पर, प्रथम पंक्ति में ग्यारह अक्षरा बारह मात्राएँ मिलनी तथा द्वितीय पंक्ति में चौदह। इसका कारण है कि ‘वे’ शब्द पर गायन लौली के अनुसार दो या तीन मात्राओं का विश्राम होना आवश्यक है। छंद शास्त्र तथा संगीत-शास्त्र दोनों

१. रत-तरंग, जबान सिंह जो महाराज, पुराने मंदिर, जोधपुर।

२. ‘करो रचना विज्ञात की। कता चौदह लघु धावी।’

हिंदी छंद-प्रकाश—रघुनन्दन शास्त्री, पृ० ५१।

की दृष्टि से उसको निम्न प्रकार से लिखा जाना चाहिए ।

। । । । S । S S । । ।

‘सरस सुहा इयां वे SSS ,

। । । । S । S । । S ।

रितु छवि देत हैं रितु राज ।’

प्रत्येक पंक्ति के ‘वे’ पर रुकना होगा । चंचल गति के अंश, ‘सुन्दर समघन आई, वाह वा’ को ‘कहरवा’ की दो आवृत्ति में ठीक बिठाया जा सकता है ।

सुंदर समघन आई वाह वा S ।

संग दो उधो टा लाई वाह वा S ।

छंद-शास्त्र की दृष्टि से यह अंश ‘पादाकुलक वर्ग’ के चतुष्कल नियम का छंद कहा जा सकता है, जिसका अंतिम ‘चौकल’ ‘SS’ का है, संगीत में इन्हीं गुरु वर्णों को लघु बना कर, एक एक मात्रा बढ़ा कर चार मात्राओं में गाया जाएगा ।

इस ‘धमार-गीत’ में ‘विजात’ तथा ‘पादाकुलक’ छंद का निर्माण कर लिया गया है । संगीत-कला में भी एक नवीन शैली का प्रचार हो गया, जिसमें अभी भी होली आदि गाई जाती है ।

इस प्रकार मिश्रित छंदों के अनेक प्रकार संगीत-काव्य में दृष्टिगोचर होते हैं, जिनमें से कुछ गीत उदाहरण स्वरूप यहाँ दिए जा रहे हैं ।

सोलह और ग्यारह मात्राओं की दो पंक्तियों के बीच में ‘आली’ और ‘प्यारी’ जोड़ कर तथा पंक्ति के प्रारंभ में ‘अरी यह’ अधिक बढ़ाकर गाने से छंद-शास्त्र की दृष्टि से एक नवीन पद सम्मुख आता है ।

‘अरी यह छैल छवीली नागर पेलत सरस सुहाय ।

अरी यह रंजित सुभग सावरो । हेली । मोतन निरप लुभाय ।

अरी यह अलक छवीली सीधे बोरी । आली । प्यारी । मनहु चंवर
फहराय ।

अरी यह भूकुटी वंक रसीली की सोभा । आली । प्यारी । दरसत
है इहि भाय । .

अरी यह नैन कुरंगन से रस माते । आली । प्यारी । छवि सो चलत
सुहाय ।’ आदि ।

उपर्युक्त गीतों में पंजाबी के लोक-गीतों का प्रभाव है । एक पंक्ति गाकर समूह ‘वाहवा’ अथवा ‘शावा’ की ध्वनि करता है । अन्तरा एक व्यक्ति के द्वारा गाई जाती है । बीच के अधर समूह द्वारा । इसी प्रकार यहाँ भी ‘वाहवा’, ‘हेली’, ‘प्यारी’, ‘अरी यह’ आदि शब्दों

के गाने से गीत अधिक प्रभावपूर्ण हो जाता है। लोक-शैली को साहित्यिक रूप देने का श्रेय इन संगीत-काव्यकारों को दिया जाना चाहिए।

इस काव्य में कुछ ऐसे छंद प्राप्त होने हैं, जिनका उल्लेख छंद शास्त्र में कहीं नहीं मिलता, परन्तु गाए जाने के लिए लिखा जाने के कारण अत्यन्त संगीतारम्यता मिलती है। सभी नवीन छंदों का वर्णन करना तो सम्भव नहीं होगा, परन्तु उदाहरण के लिए कुछ गीतों को लिया जा सकता है, जिनको विशेष ढंग से गाने के कारण नवीन छंद का निर्माण हो गया है।

एक छंद प्रस्तुत किया जा रहा है, जिसमें पद के समान प्रारम्भिक पंक्ति स्थायी रूप में बही गई तथा अन्तरा में सोलह, बारह, बारह की यति पर पंक्तियाँ रखी गई हैं। बारह, बारह के दो छोटे छोटे प्रश्न गाने में एक विशेष सौन्दर्य पा जाता है। यद्यपि मूलतः गेय होने के कारण बारह के स्थान पर ग्यारह, दस और तेरह मात्राएँ भी प्राप्त हो जाती हैं, परन्तु स्वरो के योग तथा लोप से उसे मात्राओं में बाँध लिया जाता है।

धैरत डोलत ग्यालिनी दधि का दो माती।

ले मटकी भारत सिर पर हरपी

हरी जनम सुहाती।

समिपन मन भाती।

प्रेम उमग सभी मिलि आवत

नद भवन में जाती।

धानव की राती।

निरपि निरपि छवि कवल भन की

रही हरपि हरपाती।

सब रग बढ़ाती।

सोभित रतन मुदेश गुमग तन

उर पदिकन की पाती।

अग जोवन उफनानी।

भाबें नाचन रग मू

नगधर जनम सुगानी।

हिय प्रेम मुरानी -^१

एक छंद में दोहे के समान तेरह, ग्यारह पर यति रखकर दो दो पंक्तियों को गाया गया है, परन्तु प्रत्येक पंक्ति में बीच में तेरह मात्राओं के बाद 'हो' शब्द कुछ विभिन्न स्वरों में गाने से उसने रूप और यति दोनों ही में परिवर्तन पा जाता है। दोहे के बढोर बचन को तोड़कर गेय बनाने के लिए 'हो' का प्रयोग किया गया है।

'मिर मोजर्जन की और मोरस ले बनी।

चलत डगन भर भांवती । हो । कटि लचकत स्तन भार ।
 ऊवट वाट चली कहूं । हो । संग मोहन रिभवार । १।
 गोरस मागत गोरसिक । हो । चलन देत मग रोक-।
 भगरत है मिस दान के । हो । पी रस नैनन श्रोक । २।
 वदत नाहीं ग्वालिनी । हो । श्रंग जोवन उफनात ।
 मुसकनि महर मजेज सूं । हो । शोभित सुंदर गात । ३।
 जोवन माती फिरत है । हो । दान हमारो मार ।
 गरव गहेली ग्वालिनी । हो । बोलत वचन सम्हार । ४।”

इस प्रकार एक गीत में अनेक अन्तराएँ होती हैं ।

एक अन्य गीत है, जिसमें प्रत्येक दो पंक्तियों के बाद चार पंक्तियों का एक भूमका गाया जाता है, जिसके कारण लय में अन्तर आ जाता है और बार-बार उसके प्रयोग से छंद में गीतात्मकता बढ़ जाती है ।

हेली नंद घरन आज वधायो ।
 गोकुल गली अली घर घर तैं नूपुर शब्द सुहायो । टेक ।
 गोकुल रंग रंगे ब्रजवासी आनंद श्रोप श्रलेलें ।
 गोकुल सकल मही लैं लैं कै दधि कादो भरि पेलें । १।

भूमका —

श्रंगन साज सुवास जरी हैं ।
 मुप बेदी सिर तिलक करी हैं ।
 मूपन साज सिंगार उजेरी ।
 वाजत चली चरनन मै जेरी ।
 यह मंगल शब्द सुहायो । २।
 गोकुल नंद महोत्सव सुंदर मंदिर सरस सुहायो ।
 गोकुल घर घर वजत वधाई मंगल अति मन भायो । ३।

भूमका—

करन फूल प्रतिविम्ब कपोलन ।
 अलक मोहिनी करत कपोलन ।
 तन सुप सारी नील निचोलन ।
 सुंदरता सागर मृदु बोलन ।
 यह मंगल शब्द सुहायों । ४।

गोकुल गांव सकल ब्रज वासी आनंद उर न समावे ।
 गोकुल प्रकट भए मन मोहन सुंदरता उफनावे । ५।

भूमना—

भजन साज सिंगार बली है ।
मुष बोरी छवि अधिक पुली है ।
हाथ लिये उपहार बली है ।
गावत सब मिलि नद बली है
यह भगल सब सुहायो ॥६॥

भोकुल निगम मुरान बपाने सुदरता को सार ।

भोकुल प्रेम दुहाई फिर रहि मानद हृदय अपार ॥७॥

आदि ।

इस प्रकार के गीता या छंदों में बहुत विविधता है, क्योंकि प्रत्येक गायक और प्रत्येक गीत की अनुकूलता के अनुसार इनका निर्माण होता है ।

यह वास्तव में कृष्ण भक्ति के माधुर्य और शृंगार युग्मों के समकारी प्रवृत्ति की ही देन है । कृष्ण भक्ति में विभोर होकर भक्त, भजन या कीर्तन करने लग जाता है । सामूहिक गीतों में इस प्रकार, छोटी छोटी पंक्तियों को जोड़कर रसोदक बनना स्वाभाविक हो जाता है ।

सगीत-काव्य में प्रयुक्त 'रास' छंद भी विशेष अध्ययन की अपेक्षा रखता है, अतः 'रास' पर संक्षेप में विचार कर लेना उचित होगा ।

रास

'रास' शब्द छंद बोधक, गीत बोधक तथा नृत्य बोधक, तीन रूपों में प्राप्त होता है । 'रास' शब्द की व्युत्पत्ति तथा धारपरिण प्रयोग की विवेचना अनेक प्रकार से की गई है । अतः सगीत-काव्य में प्रयुक्त 'रास' का स्वरूप देखना पर्याप्त है ।

डा० हरीश ने 'विरहोक्त' के अनुसार 'रास' को अनेक अद्वितीय, दुर्लभ, मात्राओं, रङ्गों और दोहाओं का सम्मिश्रण बताया है, तथा डा० हरिवन्धन मायाजी के अनुसार रास दोहा, छगुनिया, पङ्क्ति, पञ्चा, चौपाई, रङ्ग, ओडता, अद्वितीय आदि अनेक छंदों का मिश्रण रूप है ।^१ सोरठा, अउपद, वस्तु आदि छंदों के योग को भी 'रास' कहा गया है ।^२

इन उदाहरणों से हम इस निष्कर्ष पर आते हैं कि 'रास' शब्द एक ही शैली विशेष का बोधक है, प्रवर्णनात्मक गीत गाने के लिए एक ही छंद में अथवा विभिन्न छंदों में सगीत तथा

१. रस-तरंग, अवान सिंह जी, पुरातरंग मंदिर, जोधपुर ।

२. वृत्त जाति समुच्चय—४।२६-३७, विरहाक ।

आदि काल के अज्ञात हिंदी रास-काव्य, डा० हरीश, पृ० १३ ।

३. वही, पृ० १४ ।

४. वही, पृ० ३५ ।

काव्य में लय का साम्य रखते हुए गाया गया गीत 'रास' है। अपने अपने विषय तथा रुचि के अनुसार कवियों ने छंदों का प्रयोग किया। यह निश्चित है कि यह गेय काव्य था। 'हर एक रास में गेय तत्त्व व रसमय तत्त्वों की प्रधानता रही थी और इस गेय तत्त्व ने जब अनवरत वृद्धि पाई, तो यह समस्त रास ग्रंथ एक रास छंद के लिए ही रूढ़ हो गए।'^१

साहित्यिक दृष्टि से मूल्यांकन करने पर रास या रासक संगीत, नृत्य, लय, ताल, छंद, क्रीड़ा, तथा अभिनय सभी अंगों का समन्वय है। रास में गीत, लय और ताल का महत्त्व अधिक होने के कारण संगीत की दृष्टि से इसका महत्त्व अधिक बढ़ जाता है।^१

'रास' का नृत्य से सम्बन्ध बहुत प्राचीन और प्रगाढ़ है। आज भी उसके विभिन्न स्वरूप, राजस्थान, मणिपुर, महाराष्ट्र तथा गुजरात आदि में पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं। रास का जो चित्र खींचा जा सकता है, वह वास्तव में नृत्य, गीत तथा छंद तीनों से समन्वित है। समूह में पुरुष और स्त्रियाँ, गीतों के शब्दों के अनुसार भावों के साथ ताल में नृत्य करते हैं। गीत छंद तथा ताल बद्ध होता है, वह दूसरे समूह द्वारा वाद्य-यन्त्रों के साथ गाया जाता है। अभिनयात्मक अथवा नृत्यात्मक होने के कारण शब्दों में भी भावात्मकता होती है। 'रास' संगीत तथा काव्य के सम्मिश्रण का बड़ा सुंदर उद्धरण है।

शृंगार युगीन संगीत-काव्य में 'रास' का सर्वोत्तम रूप प्राप्त होता है। इस काव्य में 'रास' नृत्य विशेष के लिए प्रयुक्त हुआ है। इसके लिए कवियों ने अधिकतर पद शैली का प्रयोग किया है। पद-शैली में भी कुछ विचित्रता है। प्रारंभ की एक पंक्ति कम मात्राओं की तथा स्थायी रूप में होती है। अन्तरा में 'दोहे' का प्रयोग किया जाता है। दोहे के निरन्तर प्रयोग से प्रबंधात्मकता आ जाती है। उन्हीं से सम्पूर्ण 'रास-नृत्य' का वर्णन होता है। दोहा तेरह तथा ग्यारह मात्राओं में ही बाँटा जाता है, परन्तु संगीत-काव्य में तालों के आधार पर बाँधे गए दोहों के नए-नए रूप प्राप्त होते हैं। ताल की मात्राओं के अनुसार दोहों में मात्राओं को बढ़ा दिया जाता है। इसके लिए कवि 'हो', 'अरी' आदि का प्रयोग करता है, अतः दोहा तेरह तथा ग्यारह मात्राओं की पंक्तियों के अतिरिक्त चौदह, चौदह का; चौदह, बारह का; तथा बारह, चौदह का मिल जाता है। यहाँ एक उदाहरण 'रास' के गीत का है, जो बमार ताल में गाया गया है। बमार ताल की चौदह मात्राओं में ठीक बिठाने के कारण दोहे की प्रत्येक पंक्ति चौदह चौदह मात्राओं की बनाकर उसको अन्तरा रूप में गाया गया है। अन्त में 'हो' की ध्वनि करके लोक-तत्त्व तथा उत्साह की वृद्धि की जाती है।

‘अथ अस्ताई। राग विहागरी ताल बमार।

अति रस भरी ब्रज सुंदरी नृत्यत रास सुवंगा हो।

निस सर्वोत्फुल मल्लिका ककुम कांत राकेसा हो।१।

पूरव ससि निस सरद की चलि वन मलय समीरा हो।

१. आदि काल के अज्ञात हिंदी रास-काव्य, डा० हरीश, पृ० ११।

२. वही, पृ० १२।

होत बैण ख रास हित तरनि तनैया सीरा हो ।२।
 बसी धुनि दूखी पठै बोलौ हैं ब्रज वाला हो ।
 समर विजै आरभ रस रास करन नद सात्ता हो ।२।
 परम प्रेम भारूढ रय विषम पथ धुनि बँना हो ।
 रास केलि सग्राम हित चली मदन गढ लँना हो ।४।
 विमल जुन्हैया जगमगी रही बँन धुनि छाया हो ।
 प्रेम नदी तिय रग मयी बूदा कानन घाया हो ।५।
 रुकी न बापै तिय गई छाडि बाल गृह बाहा हो ।
 मिल्यो स्याम रस सिंधु मन सलिला प्रेम प्रवाहा हो ।६।
 जुरै करनि कर कवल विच प्रमल जुन्हैया जोती हो ।
 हाव भाव बहो गान गति रास रग गति होती हो ।७।
 नूपुर नकन किचिनी मिलेरा भयकि भकारा हो ।
 कोटि काम दल दलमलति पायन गति विसतारा हो ।८।
 गति दरसी सरसी जु छवि दै तिय मधि नद सात्ता हो ।
 कचन मणि विच स्याम मणि मनौ मैन की मात्ता हो ।९।
 पद-न्यास उठि रास म कुसुम सुगंधित धूरा हो ।
 रह्यो नूपुर निनाद सौ नव बूझवन पूरा हो ।१०।
 लगे होंन रस रास मे बहो समीत प्रवारा हो ।
 गोन तान गति गतिन के बहि न सरत विसतारा हो ।११।
 रास करत नद लाल तिय लग सरद की रात्ता हो ।
 साधवता तन फिरन की मनौ मैन आलाना हो ।१२।
 फुरत हरबई पगनि की नचत माऊ दरसाया हो ।
 बाला लाला फूल पर उर पति रूप सज्जामा हो ।१३।
 लखि उपजत चपलानि चित सखिन की सलवाना हो ।
 लोक सक सलवानि की अलग लाग लै जाना हो ।१४।
 निकसि निकसि मडलनि तै सेत ललित गति ताला हो ।
 देखि देखि धननि भरति रोकि रोकि बस बाला हो ।१५।
 मुकट सटव पट फरहरनि भुग भरहरनि सगा हो ।
 मुरा मुरली धुनि पर हरनि नृत्यत स्याम मुपगा हो ।१६।
 घोव दीरि गति लै चलनि हलनि मलव उरहारा हो ।
 पायनि मनमथ दलमसनि नचत ललनि छवि मारा हो ।१७।
 कचहू प्रिय मडल कडन गनि गति कडत मुपगा हो ।
 हरि के मन सोचन फिरत उर के पायनि सगा हो ।१८।
 बँनो चला नितव पर छनन छला भगुरीना हो ।
 नचै चबला सी बला बोझि प्रिया प्रबीना हो ।१९।
 साल सई उर साइ लखि रोके गनि सरयानी हो ।

मंडल में सुरभे नही अंक माल उरझानी हो । १२०।
 उत अत अरुभी कुंडल अलक इत बेसर वनमाला हो ।
 गडर स्याम अरुभे दोऊ मंडल रास रसाला हो । १२१।
 गर वहियां गति लेत मिलि श्रम वस सियलत पाया हो ।
 डारे मन ले सवनि के डगमग डगनि डुलाया हो । १२२।
 लेत वलैया रीझ दोऊ दोऊ पोंछत श्रम वारी हो ।
 नचत सनी अति रंग सौं बनी मदन मनुहारी हो । १२३।
 उतैं भुकों हों नव मुकुट इतैं चंद्रिका चारा हो ।
 भये रास रस मगन तन सर के सकल सिंगारा हो । १२४।
 खूटि खूटि अंचर गए, छूटि छूटि गए वारा हो ।
 श्रमित रास रस रंग में टूटि टूटि गए हारा हो । १२५।
 कहत कहत कहां लागि कहैं कवि मति मंद प्रकासा हो ।
 तिनके भाँह विलास में कोरि कोरि कै रासा हो । १२६।
 नागरिया दये रास में अनगिनत कलप विताया हो ।
 मनमय हू को मन मथ्यो कथ्यो कौन पै जाया हो । १२७।

इति श्री नागरी दास जी कृत रास रस लता सम्पूर्णम् ।^१

यहां पर 'रास' के आध्यात्मिक पक्ष का विवेचन न करके केवल इतना कह देना पर्याप्त होगा कि माधुर्य भाव की भक्ति में रस की चरम पराकाष्ठा पर पहुँचा देने वाला 'रास' नृत्य था । उस दिव्य आनंद को प्रदान करने वाले नृत्य के साथ संगीत का माध्यम दोहा ही क्यों चुना गया, इसका सबसे बड़ा कारण यह ज्ञात होता है कि रास में जिस रस व्याप्ति की प्रारंभ से अंत तक आवश्यकता होती है, वही दोहों के निरंतर गाने से प्राप्त हो जाती है । दूसरे शब्दों में जिसे साहित्य में 'प्रबंधात्मकता' कहा जाता है, वही 'प्रबंधगीतात्मकता' इस नृत्य में अपेक्षित है, जिसकी पूर्ति 'दोहा' करता है ।

रास नृत्य करते समय नर्तक और नर्तकी धीमी लय से प्रारंभ करके निरन्तर ज्यों ज्यों रस में डूबते जाते हैं, त्यों त्यों लय भी बढ़ाते जाते हैं । नृत्य-कला के दृष्टिकोण से इसी बढ़ती हुई गति के साथ गोपियां कृष्ण से अधिकतर काल्पनिक सामीप्य का अनुभव करती चली जाती हैं । इसी अनुभूति के साथ ही कृष्ण का स्वरूप उज्ज्वल होता जाता है । उसका सौन्दर्य और अधिक बढ़ जाता है तथा उसके प्रति प्रेम उद्दीप्त होता चला जाता है । उनके अंग संचालन, गति, अभिनय और रस की अभिव्यक्ति में नवीन भावों और हावों का समावेश होता चला जाता है, जिसकी पूर्ति दोहे के समान सरल और स्वाभाविक छंद ही कर सकता है, तभी नंददास, सूरदास तथा अन्य कृष्ण भक्तों ने भी रास के गीत के लिए सदैव 'दोहा' ही अपनाया है और सभी रास गीतों में एक ही प्रकार की तन्मयता दिखाई देती है । कृष्ण से तादात्म्य स्थापित करते करते एक अलौकिक आनंद में नर्तकी डूब जाती है और साधक साध्य और साधन सभी का एक ही स्वर हो जाता है, जिसका प्रमाण प्रत्येक रास में दिए

गए मृदंग के बोल हैं, जिनमें स्वयं कवि गोपी के चरणों से निक्लन वाले मृदंग के बोल गान लगता है ।

‘सरद उजारी रेनि सा मधि रन्थी हैं रास मढल
पियारी चले ठुम ठुम चात है ।
ता येई ता येई येई तक तक येई ता ता येई अनन कनन
बाजै भम भम ताल है ।
धिपिक्ट धिपिक्ट धिक्ता ता न धुंग धुंग घर घर
तन न न जाल है ।
तागिडि तपुगिडि धा गिडि गिडि ता ता कु ता उपटल
गोपी सग नाचत गुपाल है ।’

सारांश यह है कि यद्यपि ढूँढ़ने पर सभी छंदों का प्रयोग यत्र-तत्र प्राप्त हो जाता है, फिर भी संगीत-काव्य में संगीत विषयक अथवा संगीत संबंधी काव्य रचना के उपयुक्त तथा अनुकूल छंदों का ही अधिक प्रचार रहा । ऐसे छंदों में कवित्त, सबैया, दोहा, गजल तथा पद ही कवियों के प्रिय छंद रहे । गेय रचनाओं में संगीत तथा छंद शास्त्र के योग से अनेक नवीन छंद बनाए गए, जिनका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है । इस प्रकार भृंगार-युगीन संगीत-काव्य छन्द-शास्त्र की दृष्टि से भी उत्कृष्ट कोटि का कहा जा सकता है । संगीत के तीन भग गायन, वादन तथा नर्तन तीनों के समावेश से छंदों का सुंदरतम स्वरूप उपस्थित हो गया है ।

१. संगीत-पञ्चीसी, गहर गुपाल, यात्रिक सग्रह, भार्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

२. उदाहरणार्थ कुछ छंद यहाँ प्रस्तुत किए जा रहे हैं :—

शाङ्गुल विक्रीडित छंद

‘भार्य चंद बलाय गति करे भातय की सी

सवा सारी सेत अनूप रूप पहिरे धीवद घवा घरे ।

ठाढ़ी कत समीप भत हृदया गौरी बटास। घले ।

कामी मानस मोहिनी सिव बही ययातिनी रागिनी ।’

राग विवेक, पुरुषोत्तम, सरस्वती मंदिर, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।

+

+

+

मधुभार छंद—

‘हम बही बात । सुनि मूप सिहात ।

कटु तरक साइ । उबरयो सुभाइ ।

जात्यो अनूप भहि ब्रह्म रूप ।

सुंदर सत्ताम । कमनीय काम

केवल सुदाम । धनस्याम वाम ।

संपो सुजानि । अति हित्नु मानि ।’

‘वाद्यों द्वारा वाहर से आए स्वर की समचाल में कण्ठ से निकली हुई स्वर-लहरी जब समभूत होती है, तब गाने, वजाने तथा सुनने वाले के शरीर के स्नायुतन्त तथा श्रंग श्रंग इस सम से स्वतः आंदोलित हो उठते हैं। मन की यह समीभूत एकाग्रता आनन्दानुभूति की अवस्था है और श्रंगों की फड़कन उस आनन्द के अनुभाव है।’

इसी अनुभूति से उद्भूत संगीत काव्यकारों की कृतियाँ संगीत से सर्वथा पूर्ण हैं।

रास-पंचाध्यायी, वटुनाथ कृत, मुनि कांति सागर-संग्रह, उदयपुर ।

+

+

+

मोदक छंद—

‘धैवत सुर ग्रह ताको जानी ।

शिव मूरति संगीत बषानी ।

कंकन डरग और शशि भाल ।

सुरसरि जटा गरै रुंड भाल ।

सेत बसन नैन पुनि तीन ।

सिद्ध सरूप अरु महा प्रवीन ।’

रागमाला, अहमद, श्री अभय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर ।

१. अष्टछाप और वल्लभ संप्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, द्वितीय भाग, प्रथम संस्करण, सं० २००४, पृ० ५६४ ।

महत्त्व और उपलब्धियाँ

शृंगार युगीन साहित्य में संगीत विषयक अथवा संगीतात्मक रचनाओं की प्रचुरता तथा उत्कृष्टता से परिचिन हान के पश्चात् संगीत-काव्य का महत्त्व द्विगुणित हो उठता है। साहित्य, समाज तथा संस्कृति का व्याख्याना है। संगीत-काव्य एवं धीरे-धीरे तत्कालीन समाज की प्रवृत्तियों तथा रुचियों का निर्देशन करता है दूसरी ओर देश के सांस्कृतिक विवाह से परिचिन करता है। इस प्रकार काव्य प्रबंध में चुना गया विषय साहित्यिक तथा सांस्कृतिक दोनों दृष्टियों से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

यद्यपि साहित्य तथा संगीत वैदिक काल से ही परस्पर अन्योन्याश्रित तथा सम्बद्ध समझे जाते रहे, फिर भी साहित्य का क्षेत्र सन्तानों में तथा संगीत का क्षेत्र बण्ड में सीमित रहा। संगीत से प्रभावित साहित्यकार का काव्य सर्वत्र स्वर माधुर्य से प्लावित होता रहा तथा साहित्यकार की कविता से संगीत अपन भीतर भाव भरता रहा, परन्तु संगीत तथा साहित्य का मिश्रित रूप जिन रचनाओं में प्राप्त हुआ, वे यद्यपि दोनों क्षेत्रों को समृद्ध बनाने में समर्थ थीं, तथापि साहित्य तथा संगीत दोनों स्थानों पर समादर न पा सकी। साहित्य में संगीत की सामग्री समझकर अपने अंग में गीत स्थान दिया तथा संगीत में साहित्य की विधि समझकर उह उपलब्ध दृष्टि से दत्ता। कल्पना से युक्त भावों का दृश्य भावोत्पत्ति में स्वयं मान हो भूमने लगता है। भावाभिभूति के उपरान्त प्रस्तुत रचना आनन्दानुभूति के कारण स्वयं ही समात्मक तथा संगीतारमक हो जाती है। काव्य को उत्कृष्टता प्रदान करने में संगीत कला तथा चित्रकला बहुत अर्थ होती है, अतः साहित्यिक तथा सांगीतिक तत्त्वों से पूर्ण काव्य रचनाओं का महत्त्व स्वयं सिद्ध हो जाता है। प्रस्तुत शोध प्रबंध में शृंगार युग (सं १७०० से १९००) के उन कवियों तथा रचनाओं का अध्ययन किया गया है, जिनका काव्य इन दोनों दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण था। इस प्रकार 'शृंगार युग में संगीत-काव्य' का अध्ययन साहित्यिक तथा सांस्कृतिक दोनों पक्षों पर प्रकाश डालता है।

१. 'काव्य, संगीत एवं चित्रकारी के प्रगाढ़ संयोग ही से उत्कृष्टतम रूप में स्थिरता पा सका, मानवोप सवेदनाओं का सार्वभौम हो जाना केवल आन्तरिक धार्मिक ध्वनियों की बात नहीं है, जो अन्तर्लौकिक ज्ञानि एवं निर्विकारिता से घाए। चित्रकला को संगीत एवं काव्य से संयोजित कर चित्रकार द्वारा यह उद्देश्य और भी सुस्पष्ट किया जा सकता है, ताकि काव्य के विषय के वास्तव्य-मूर्त्यांकन करने में उसे सजीवता प्रदान कर सके।' 'ललित कलाओं का समन्वय' (लेल), डा० राधा कर्मल मुखर्जी विनम स्मृति वर्ष २००१, पृ० ८४७।

साहित्यकारों तथा संगीतज्ञों दोनों वर्गों के द्वारा उपेक्षित होने के कारण प्रबंध में वर्णित रचनाएँ अभी तक प्रकाश में नहीं आ सकी थीं, अतः इस विषय पर शोध करने से एक ओर तो अप्रकाशित सामग्री विद्वद्जनों के समक्ष प्रस्तुत की जा सकी और दूसरी ओर हिंदी साहित्य के इतिहासों का एक मूक पृष्ठ मुखर हुआ ।

आज जब बुद्धिवादी जिज्ञासु मानव विषय के सूक्ष्मतम कण का गहनतम अध्ययन करने का प्रयास कर रहा है, तब विविध विषयों पर लिखे गए साहित्य का प्रकाश में आना अत्यन्तावश्यक है । ऐतिहासिक, नैतिक, धार्मिक तथा काल्पनिक आधारों पर की गई रचनाएँ यदि साहित्य का कोष भर सकती हैं, तो सांगीतिक आधार पर रचित साहित्यिक रचनाएँ तो साहित्य को और भी अधिक सौन्दर्य प्रदान करती हैं ।

हिंदी साहित्य का अध्ययन जितना ही संपूर्ण होगा, उतना ही स्वतन्त्र देश तथा स्वभाषा को गौरव प्राप्त होगा । विश्व के समक्ष भारतीय साहित्य को प्रस्तुत करने के लिए तथा भाषा की समृद्धता का परिचय देने के लिए इस प्रकार का अध्ययन अनिवार्य है ।

यह माना कि संगीतज्ञ की स्वर-लहरी में, चित्रकार की तूलिका में, नर्तक के पायलों में तथा मूर्तिकार की छेनी में कला जीवित रहती है, परन्तु ये कलाएँ, स्थायित्व प्राप्त करने के हेतु अन्ततः साहित्यकार की शरण लेती हैं । शृंगार युग में संगीत पर आधारित अनेक काव्यात्मक रचनाएँ की गईं, अतः उनका अध्ययन हिन्दी साहित्य में एक रिक्त स्थान की पूर्ति करता है ।

हिंदी साहित्य में भक्तिकाल तथा रीतिकाल (शृंगार युग) में साहित्य तथा कला का सर्वाधिक तथा सर्वोत्तम समन्वित रूप दृष्टिगोचर होता है । डा० राधा कमल मुकर्जी ने प्रपने एक निबन्ध 'ललित कलाओं का समन्वय' में बताया है कि मुख्य रूप से सोलहवीं से उन्नीसवीं शताब्दी तक काव्य, संगीत तथा चित्र कलाएं भारत में साथ ही साथ विकसित होती रहीं ।^१ भक्ति-काल में भक्ति भावना की प्रधानता होने के कारण साहित्य-सौन्दर्य भी प्रादुर्भाव की मर्यादा में बँधा रहा, परन्तु शृंगारयुग में अवकाश प्राप्त कर, साहित्य में

१. 'प्रायः तीन शताब्दी १५ ई० सन् से १८ ई० सन् तक लोक-कला के तीन रूप, काव्य, संगीत एवं चित्रकला भारतवर्ष में साथ-साथ विकसित हुई एवं विभिन्न रुढ़ियों द्वारा एक ही श्रव्यवस्तु भावना की अभिव्यंजना भी की। वे सब श्रीमद्भागवत तथा अन्य पुराणों से ली गई गायत्रियों के धार्मिक अभिप्रायों से अनुरंजित थीं, और सन्त कवि संगीतज्ञ एवं चित्रकारों की ज्योति-गंगा के द्वारा जन-जन के मन तक पहुँचती रही । कला रूपों में राष्ट्र एवं युग की सम्यक कल्पनाओं एवं कला-स्वप्नों की जैसी अभिव्यंजना तब के उत्तर भारत में पाई गई, विश्व संस्कृति के इतिहास में कलाओं का वैसा समन्वय कदाचित् ही अन्यत्र हो ।'

ललित कलाओं का समन्वय (लेख), डा० राधा कमल मुकर्जी, विक्रम स्मृति-ग्रन्थ २००१, पृ० ८४६ ।

कलात्मकता, विकास की चरमावस्था पर पहुँच गई। इस दृष्टि से शृंगार युगीन काव्य का कलाभो से समन्वित अध्ययन करना अत्यन्त आवश्यक हो गया।

निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि शृंगार युग में राजनीतिक, सामाजिक तथा साहित्यिक परिस्थितियाँ ऐसी बन गई थी, जिन्होंने संगीत को राज-दरबारों में तथा लोक-जीवन में समान रूप से प्रथम दिया। कलस्वरूप दो प्रकार से संगीत विषयक रचनाओं का निर्माण हुआ। संगीतज्ञ कवियों ने कुछ ऐसे राजा भयवा आश्रयदाता की भाँजा से लिखे तथा अन्य स्वेच्छा से लिखे। भाँजानुसार लिखे गए ग्रन्थों में प्राचीन ग्रन्थों का अनुसरण तथा सैद्धान्तिक विवेचन हुआ। स्वेच्छा से लिखे गए ग्रन्थों में मौलिकता को स्थान मिला, भक्त राग-रागिनियों का शृंगारिक स्वरूप चित्रण किया गया। मौलिक ग्रन्थों में संगीत के तत्वा-लीन क्रियात्मक रूप पर भी प्रकाश पड़ा। प्राप्त सामग्री के आधार पर हम कह सकते हैं कि उस समय नियमों में आवद्ध शास्त्रीय संगीत का प्रचार उतना अधिक नहीं था, जितना रागवद्ध भजन, कीर्तन, गजल तथा रेपता आदि का। शास्त्रीय संगीत में भी ध्रुपद का स्थान धमार, ह्याल, ठुमरी तथा टप्पा आदि ने ले लिया था। ध्रुपद की शब्दावली में गभीरता नष्ट हो गई थी। प्राचीन सिद्धान्तों का प्रतिपादन भी केवल ग्रन्थों तक ही सीमित था, अपिवादा संगीतज्ञ उन कठोर नियमों के ज्ञाता नहीं थे। जो जानते भी थे, वे विदेशियों के हाथ अपनी कला विकने के भय से मूल स्वरूप को प्रच्छन्न रखना चाहते थे। इस प्रकार तत्कालीन संगीत का वास्तविक स्वरूप इन ग्रन्थों में प्राप्त है। संगीत के क्षेत्र में राग तथा रागिनियों का चित्रण वाक्यात्मकता को उद्भूत करता है, भक्त संगीतज्ञ कवियों ने 'रागाध्याय' को विषय बनाकर अनेक 'राग-ग्रन्थ' तथा 'रागमालाओं' का निर्माण किया। ऐसे वर्णन में साहित्यिक सौन्दर्य सहज रूप से आ गया है। संगीत के ज्ञाता होने के नाते काव्य में साहित्य तथा माधुर्य आ गया है। एक प्रकार से हिन्दी साहित्य में वज्र भाषा को जो सुंदर स्वरूप इन रचनाओं में प्राप्त है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। इस प्रकार शृंगार-युगीन संगीत-काव्य साहित्यिक तथा सांगीतिक दोनों दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है। विषयान्तर होने के भय से इन ग्रन्थों का संगीत के सिद्धांतों की दृष्टि से विस्तृत विवेचन नहीं किया गया है। सांगीतिक महत्त्व का संकेत मात्र करके साहित्यिक महत्ता तथा सौन्दर्य प्रतिष्ठापित करने की चेष्टा की गई है।

रागमालाओं का चित्रकला से घनिष्ठ सम्बन्ध होने के नाते संक्षेप में चित्रकला की दृष्टि से भी अध्ययन किया गया है। संगीत-काव्य में साहित्य, संगीत तथा चित्रकला का प्रदुभुत समन्वय है।

संगीत तथा साहित्य की दृष्टि से उत्कृष्ट तथा महत्त्वपूर्ण सगमग तीस ग्रन्थों का मूल्यांकन यहाँ किया गया है। इनमें सगमग बारह ग्रन्थ साहित्यिक सौन्दर्य की दृष्टि से अत्यन्त उच्च कोटि के हैं। प्रनासिंह के 'राधा-गोविंद-संगीत-सार,' हरिवल्लभ का 'संगीत-दर्पण', राधाकृष्ण का 'राग-रत्नाकर', पूर्ण मिथ का 'संगीत-नादोदधि', उत्तम की 'राग-माला', यशोदानंदन की 'रागमाला', कृष्णानंद व्यास देव का 'राग-बल्यद्रुम', ज्ञान सिंह का 'रसतरंग', मानसिंह का 'ध्रुपद और ह्याल', बल्ल्याण मिथ, हरिश्चंद्र तथा बेनीराम की रागमालाएँ आदि कुछ ऐसे प्रमुख ग्रन्थ हैं, जिनका अभी तक या तो जल्द ही नहीं हुआ

सहायक पुस्तके

हस्तलिखित ग्रंथ

पुरातत्त्व मन्दिर

जयपुर (प्रब जोधपुर म है)

प्रवा री भारती

मानन्दधन के कवित्त

मानन्दधन कृत चौबीसी

मालाप पद्धति

उत्तराध्ययन गीत

उदयपुर गजल भोज

उद्भव सदेश—रूप गोस्वामी

कवित्त गीत संग्रह—जवानमिह

काली जी की भारती

कौसन बावनी बारामाता

कृष्ण बारामाता

गिरनार गजल

चित्तौड़ गजल खेतल

चित्तौड़ री गजल

चौरासी धैर्यवो की बातें

छत्तीस अध्ययन गान-सामर चन्द्रमूरि

तालिमु सितार

तुरती राणी पदावली तुरती

दुगोली गाँव री गजल

नागरीदास पदावली

नेम जो बा बारामाता

नेम राजकुं बारामाता—उदयरान

नेमोद्वर रागमाता—मेह विजय

पद संग्रह

पादवेनाय स्तवन रागमाता भय-जय विजय

प्रस्ताविक गीत

फाग रग, रमक भमक बत्तीसी आदि

मठारह कृनिया का संग्रह प्रनापसिंह

फाग बिहार—नागरीदास

बाजीत फाग

बारहमासा आदि—सगम कवि

बावन-पद विविध रागनाय बद्ध

भक्तमाल नाभाजी, टीका लालदाम

भयवत गीता भाषा छंद—हरिवल्लभ

भजन संग्रह

भैरवी का गीत—वाधव

भडारी सविचद जी री गीत

भजनस

मुहता बाजीदास जी री गीत

मुहणेल सिरदारमल री गीत

मंगल कलश फाग

रस प्रबोध—दोलन कवि

राग कौष्ठक रागमाल

राग पद संग्रह—ईश्वर पंडित

राग पद संग्रह

राग रत्नाकर व फुटकर रागमाला

चरचर पावनी कृष्ण कवि

रागमाला

रागमाला

रागमाला—नन्याय मिथ

रागमाला-भजनाय

राग मजरी

राग सागर

रागा विलाप बारामाता

राग सवेन—रस राज

राग संग्रह

राठोड़ां री बंसावली
 राय अमृत जी कृत ग्रंथ
 वस्तु पाल रास
 वियोग बोली गजल, नंददास
 विरुदावली
 विविध भजन पद संग्रह चैनाकृत
 शत्रुंजय रास
 स्फुट पद संग्रह—कवि भोलानाथ
 स्वर पंच शिला
 संगीत दर्पण—हरिवल्लभ
 संगीत की पुस्तक
 संगीत रत्नाकर चतुर्थोद्घाट
 संगीत राज—कुंभकर्ण नृप
 सुमति नाथ के गीत और ढाल
 हरिदास जी का पद
 हिंडोलणा—मेघ कुमार संभाय
 होली हजारा

सूचियाँ

कवि भट्ट बदरीनाथ पुस्तक संग्रहालय,
 जोधपुर के हस्तलिखित ग्रंथों की सूची
 गंगाधर जोशी, सीकर निवासी के ग्रंथों
 की सूची
 देवकीनंदन खंडेवाल, फतेहपुर के ग्रंथों
 की सूची
 पुरोहित हरि नारायण के हस्तलिखित
 ग्रंथों की सूची
 महाराज मंगलदास जी स्वामी के संत-
 साहित्य की सूची
 महाराज सार्वजनिक पुस्तकालय की हिंदी
 पुस्तकों की सूची
 महाराज संस्कृत कालिज पुस्तकालय की सूची
 यति बालचंद्र जी वैद्य पुस्तक संग्रहालय
 चित्तौड़ के हस्त लिखित ग्रंथों की सूची
 राज गुरु श्री चंद्रदत्त जी ओझा, जयपुर के

हस्त-लिखित ग्रंथों की सूची
 वैद्यराज किशनलाल जी कालू, बीकानेर
 उपासरा स्थित हस्त लिखित ग्रंथों की सूची
 श्री पवंशीकर ग्रंथ-संग्रह, जयपुर के हस्त-
 लिखित ग्रंथों की सूची
 सरस्वती पुस्तकालय, फतेहपुर, शेखावाटी
 की सूची
 हकीम साहव श्री मोहन लाल जी पापड़ेवाल,
 का संग्रह

पोथीखाना, जयपुर

पद मुक्तावली—नागरीदास
 प्रेम प्रकाश—प्रतापसिंह
 ब्रजनिधि-बीसी प्रतापसिंह
 विजय मुक्तावली—छत्र कवि

उदयपुर

प्राचीन शोध-साहित्य शोध-संस्थान,
 हिंदी विद्यापीठ

ब्रज राज—पदावली—जवानसिंह जी

मुनि कांति सागर जी का संग्रह

कृपा-पचीसी-गोविंद देव स्वामी
 गुटका-कल्याण मिश्र
 जलवय शहनशाह इश्क (सटीक)-
 जवानसिंह जी
 जानकी मंगल—अलग्न महताव सिंह
 जुवारिया दिवालिया का किस्सा
 ध्रुपद और ख्याल—महाराज मानसिंह
 नेम चउमास
 नेमिनाथ वारामासा
 वारामास-कल्याण सागर मूरि
 रस तरंग—जवानसिंह जी

राग कौतिकपुर नवमा भक्ति शिव सुवश
 दिवराग कविराज
 राग-वत्सीसी—दयाचंद पाडे
 राग-माला—दयाचंद पाडे
 राग माला—हरिचंद
 रास-यचाध्यायी—श्री वटुनाथ वृत्त

जोधपुर

श्री गोवर्धन प्रसाद काबरा का व्यक्तिगत संग्रह

काव्य प्रभाकर—मानु कवि
 कासिम रसिक-विलास
 राग रत्नाकर—राधा कृष्ण

बीकानेर

धनूप सस्कृत साहबेरी

धनूप संगीत-रत्नाकर—भावभट्ट
 धनूप संगीत विलास—भावभट्ट
 धनूप संगीताब्ज—भाविभट्ट
 धानद सर्जीवन—धानदपाल
 कुचेलोपाख्यान—कुचेल मुनि
 गमक-मजरी—भावभट्ट
 दत्तिलम्—दत्तिल
 धोपद टीक—भावभट्ट
 नर्तन-निर्णय—पुडरीक विट्ठल
 नट्योदिष्ट प्रबोधक—भावभट्ट
 गद्य-शास्त्र—भरतमुनि
 प्रणव भारती—भोकार भाय ठाकुर
 प्रेम-रत्नाकर—रत्नपाल भैया
 भाव-मजरी—भावभट्ट
 मेल राग मालिका—महाबंशनाथ सिवा
 मुरादोचालीर विचार—वेदभट्ट
 मुरली प्रकाश—भावभट्ट
 राग-चंद्रोदय—पुडरीक विट्ठल
 राग काव्य-रत्न—सबलकल बधानीशुत

राग-कौतुक—रामचरण भट्ट

राग-सत्त्व-विबोध—श्रीनिवास

राग-माला—पुडरीक विट्ठल

राग-माला—शामकण

राग-मजरी—भूषण मिश्र

राग-मजरी—पुडरीक विट्ठल

राग-रत्न-काव्य-सुमन

राग विचार—सछोराम

राग विबोध—सोमनाथ

रागकरण समय सूचनिका कवित—जसराज

रत्न उमरुद्धभव—नारद

श्री दानाग सूत्रवृत्ति (जैन ग्रंथ)

सुर तरंग—सिरदार सिंह जी

संगीत-विलास

संगीत—कल्पतरु—पद्मधर

संगीत-भूषण—प्रतापचन्द्र

संगीत-दर्पण—दामोदर

संगीत-भारिजात—महोबल

संगीत-ग्रन्थार

संगीत-मकरद—कल्ल

संगीत-मकरद—नारद

संगीत मालिका टीका—महमदशाह

संगीत रघुनंदन—विश्वनाथ सिंह

संगीत-रत्नाकर—शान्तिदेव

संगीत-रत्नावली—सोमराज

संगीत विनोद

संगीत-शिरामणि

संगीत-सारकालिका—माधवदेव

संगीत-श्रृंग

संगीतराज—कृष्णचरण

संगीतराज रत्नचौध

संगीत-सार—भापाल पश्चिम

संगीतोद्देश

संगीतचरित्रपद सारोदर-मुयाज्जम

संगीतानु-श्रृंगपाध्याय-भावभट्ट

संगीतचरित्र-भाविशिव राम

संग्रह चूड़ामणि—गोविंद
स्वर-लक्षण—जनार्दन
स्वर-मेल कलानिधि
हृदय-कौतुक—हृदय नारायण देव

श्री अभय जैन ग्रंथालय, बीकानेर

रागमाला—अहमद
रागमाला—अज्ञात कवि
रागमाला—अज्ञात
रागमाला—अज्ञात
रागमाला—उस्तत
रागमाला—गिरधर मिश्र
रागमाला—सागर कवि
रागमाला—हरिश्चन्द्र कवि
राधा-गोविंद संगीत-सार—प्रतापसिंह

श्री मोती चंद खजांची-संग्रह

आनंद धन-चौवीसी—आनंदधन
आनंद धन सवैया—आनंदधन
गायन स्वर-विचार
गीत-पत्र—समय-सुंदर
गीत-संग्रह—जैतसी मुनि
गीत-संग्रह—अज्ञात
गीतावली—विश्वनाथ सिंह
पद-संग्रह—आनंदधन
पद-संग्रह—जैमल
फल-कौतूहल—राग-कौतूहल-जैतश्री
वारहमासी—अहमद
वारहमासी—खं राशाह
बीकानेर की गजल
राग टंक-वद्वेत्तरी—आनंदधन
रागमाला—पद्म नंदन मुनि
राधा गोविन्द संगीत-सार (तालाध्याय)—
प्रतापसिंह

राधा गोविन्द संगीत-सार (वाद्याध्याय तथा
नृत्याध्याय) प्रतापसिंह
हीय हुलास ग्रंथ तथा रागमाला की टीका
होरी संग्रह

अलवर

म्यूजियम, अलवर

अनेकार्थ मंजरी
अंजुमन बहशत
उत्सवमाला
कीर्तन रत्नाकर
कृष्णचंद्र का बारामासा
ख्याल राजा नल
गजल पुर बहार
गजल-बहार
गजल-रामलीला-तीसरा भाग
गजल संग्रह—तीसरा भाग
गानाचार्य माला
गोकुलेश-विट्ठलेश के पद
नाम मंजरी
नित्य के पद
प्रेम लता—प्रथम भाग
वृहद भजन-रत्नाकर—प्रथम भाग तथा
द्वितीय भाग
भजन-रत्नावली
भापा-भूषण
मुघल्लिम सितार
राग-कल्पद्रुम
रागमाला—अहमद
रागमाला—भगवान
राग-रत्नाकर—राधा कृष्ण
रूप-रागावली—पूरण मिश्र
व्याकुल भारत
सभा-भूषण रागमाला
सभा विनोद रागमाला

सगीत-दर्पण—हरिवल्लभ
सगीत-नादोदधि—पूर्ण मिश्र
सगीत ढोला मारु
सगीत पूरणमल
सगीत-ब्रजानन्द भजन माला
सगीत-सार (स्वराध्याय)
सगीत-सार (तालाध्याय)

भरतपुर

हिंदी साहित्य समिति

पद-संग्रह
पद हरिदास
फुटकर कवित्त संग्रह
भजनाष्टक हरिव्यास
रस रास पञ्चीसी—प्रतापसिंह

स्टेट स्मूथिपम, भरतपुर

धनेकानेक राग-रागिनियों का संग्रह

धमिलक लाहौरी, भरतपुर

उपापन मगलाष्टक—चित्रनिधि
कवित्त संग्रह—चतुर सखी
तिलोत्तमा लीला—चतुर सखी
नवधा भक्ति राग रस—शिवराम
पद फुटकर—सोमनाथ
पद मगलाष्टक
पद संग्रह उत्सव के सर्व मुख
रसरस पञ्चीसी—रसिक
रागमाला—सखीमुख
राग संग्रह—चतुर सखी
राग-स्थान
ताल ब्याल सात कवि
वर्ष उत्सव के पद

सगीत-सार

काँचरोली

श्री 'द्वारनेश पुस्तकालय', काँचरोली

मनगोर के ब्याल—महादास

गायन पद संग्रह

गायन संग्रह

गीत साबनी तीज-सुंदर कवि

गीत संग्रह

गेय पद बादसाही तथा फुटकर कवित्त

चतुर्भुज कीर्तन संग्रह—चतुर्भुज

पद कीर्तन

बारहमासी पुरपोत्तम की

बारहमासी सुंदर कवि

भक्तिमार्गाथ गजल, ठुमरी ब्याल, कीर्तन

घोल धादि

नृत्य गायक मिसन—रायसखे

नृत्य लीला—ध्रुवदास

पद-संग्रह—देव धादि

पद-संग्रह—नागरीदास

पद-संग्रह—मुसलमान कवि

फायलीला-नाथ्य—हसराम बहानी

बयालीस लीला—ध्रुवदास

जानी—रूपबद

बारहमासा—बबीर

बारहमासा—बैरावनाथ

बारहमासी—शुद्धिराम

बिहारी सनसई बी टीका-कृष्ण कवि

रति विनोद—ग्रहमद

राग-निर्णय-गोपालदास ब्यास जो

रागमाला—मज्ञात

रागमाला—मगोदानन्द धुवन

रागमाला—हीमदत्तास

राम रसिक रागमाला-गोपालदास

रग विनोद—ध्रुवदास

विरह-विलास—हंसराज बहशी
 व्यास जी की वाणी—गोपाल दास व्यास
 व्यास जी की साखी—गोपाल दास व्यास
 पट ऋतु और वारहमासी- इंद्रावती और
 मानवती
 सनेह सागर—हंसराज बहशी
 सरगम संगीत
 संगीत-दीपिका—सारंगधर

वाराणसी

याज्ञिक संग्रह, श्रायं भाषा पुस्तकालय

अर्जुन गीता—आनंद या गंगाराम अथवा
 कृष्णानंद कृत
 कोक शास्त्र—ताहिर
 ख्याल हुलास—ध्रुवदास
 गंधर्व गीत
 दोहा-सार-संग्रह
 निकुंज-विलास—नागरीदास
 नीति-मंजरी—प्रतापसिंह
 नंद कुमार शृंगार मंदार—गहर गोपाल
 नृत्य विलास लीला—ध्रुवदास
 पद मुक्तावली—नागरीदास
 पद सार संग्रह—नागरीदास
 वारहमासी—अहमद
 वारहमासी—राधाकृष्ण
 ब्रजसार-शृंगार—प्रतापसिंह
 भगवद्गीता भाषा—हरिवल्लभ
 भोजनानंद-अष्टक—नागरीदास
 भोर लीला—नागरीदास
 मन प्रबोध के कवित्त—गोपालदास
 रसिक-रत्नावली—नागरीदास
 राग-रत्नाकर—राधा कृष्ण
 विदुर-प्रजागर—कृष्ण कवि
 विरह-वेलि—घनानंद
 शंका-निराकरण—पुरुषोत्तम

शृंगार-मंजरी—प्रतापसिंह
 सनेहलीला-रसिक लाल
 सभा-भूषण—गंगाराम
 सार-संग्रह
 संगीत-पञ्चीसी—गहर गुपाल

वाराणसी

शोध-विभाग-सूची, श्रायं भाषा पुस्तकालय

ख्याल टप्पा

गायनपद—रामचरणदास
 पदराग मालावती-लघुजन
 (विक्रमाजीत ओड़छा नरेश)
 भारत-संगीत—लघुजन
 राग प्रकाश—श्याम सखे
 राग-प्रबोध—नंद लाल
 राग माला—गरति जन
 रागमाला—तानसेन
 रागमाला—दुर्जनदास
 रागमाला—देव
 रागमाला—नवलकिशोर
 रागमाला—यशोदानंदन शुक्ल
 रागमाला—रामसखे
 रागमाला—व्यास
 राग-रत्नाकर—देव
 राग-रत्नावली - गोपाल सिंह कुंवर
 राग रूपमाला—बालकृष्ण
 राग-विलास—राम सनेही मिश्र
 राग-विवेक—पुरुषोत्तम
 राग-समूह—कृष्ण कवि
 राग सागर—मानसिंह
 राग-सागर—विश्वनाथ सिंह
 राग-संग्रह—गरीवदास
 लघु सतसैया—लघुजन
 विष्णुपद—लघुजन
 सभाजीत रागमाला—रामदयाल

सभा-विलास—साल कवि द्वारा सग्रहीत

सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, धाराणसी

जगन्मोहन—रघुनाथ कवि

नादोदधि—मूरण मिश्र

भारत-वर्षीय इतिहास—पीत कविश्वर

पचाग-निरूपण

राग-कल्पद्रुम पदावली—कृष्णानन्द व्यास

राग-विवेक—पुरुषोत्तम

राग-सागर—विश्वनाथ सिंह

राग-संग्रह-भानुकिशोर सिंह

वीणा-वदरीनाथ वर्मा

संगीत-दर्पण-रागाध्याय तथा

स्वराध्याय—हरिवल्लभ

संगीत-परिभाषा

संगीत-प्रवेशिका

प्रयाग

हिंदी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग

गरवी धारामाता

गीत दावर—भीष्म मिश्र (संस्कृत)

गोपी चंद रो व्यास-भोतीनाल मारवाड़ी

राग-पुष्प-जगन् प्रपन्न

प्रकाशित ग्रंथ

राग-माला—धजात

राग-रत्नाकर—राधाकृष्ण

संगीत-दर्पण भाषा—बिहारीनाथ

संगीत माधव—प्रबोधानंद सरस्वती (संस्कृत)

संगीत-सुधा-सरोवर—वडी नारायण चौधरी

प्रयाग सग्रहालय, प्रयाग

गोपी चंद रो व्यास

नृत्य विलास-ध्रुवदास

पद-रत्नावली—प्रियादास

पद-राग-संग्रह—हितहरिवंश

रस मुक्तावली—ध्रुवदास

रसरंज—मतिराम

रागकेदार—धजात

रागमाला—धजात

रागमाला—धजात

राग माला—मन्मालवीय वैनोराम

रागरत्नाकर—ध्रुवदास

रागरण—काशीपति

संगीत-प्रबंध-सागर-भाषा—हरिवल्लभ

गगनाय भद्र रिसर्च इंस्टीट्यूट

दशम सार संगीत—रत्नहरि

अग्निपुराण का काव्य-शास्त्रीय भाग, संपादक एवं अनुवादक रामनाथ वर्मा शास्त्री, नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली १९५६।

प्रपन्न साहित्य हरिवंश कोष्ठ हिंदी अनुसंधान परिषद, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली की घोर से भारतीय साहित्य मंदिर, फव्वारा, दिल्ली।

अभिनव गीत-मजरी—रत्नजनकर

अभिनव-संगीत-शिक्षा—रत्नजनकर

प्रबंध मे प्रमुख कवि—डा० ब्रज विश्वर मिश्र

अष्टछाप घोर वल्लभ संप्रदाय, डा० दीन दयानु गुप्त, भाग १-२।

आदिकाल के अज्ञात हिंदी रास-काव्य—डा० हरिशंकर शर्मा, 'हरीश', मंगल प्रकाशन, गोविंद राजियों का रास्ता, जयपुर, प्रथम संस्करण, सन् १९६१ ।

आधुनिक हिंदी-काव्य में छंद-योजना—डा० पुत्तलाल शुक्ल, प्रकाशक लखनऊ विश्व-विद्यालय, प्रथमावृत्ति, २०१४ वि० ।

काव्य और संगीत—लक्ष्मीधर ।

काव्यांग-कौमुदी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, प्रकाशक, नंदकिशोर एंड ब्रदर्स, बांस फाटक, वाराणसी, चतुर्थावृत्ति, सन् १९६१ ।

काव्यालंकार सूत्रवृत्ति, श्री गोपेन्द्रचिपुर हरभूपाल विरचित, कामधेनुसमाख्यव्याख्य-योद्भासिता, तृतीय संस्करण, १९२२ ई० ।

खैराशाह की वारामासी ।

छंद-विज्ञान की व्यापकता, हरिशंकर शर्मा, रतन प्रकाशन मंदिर, आगरा ।

जगद्विनोद, पद्माकर, संपादक, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, वाणी वितान प्रकाशन, ब्रह्मनाल, वाराणसी, सं० २०१५ ।

जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफ़ी कवि और काव्य, डा० सरला शुक्ल, प्रकाशक, लखनऊ विश्वविद्यालय, सं० २०१३ ।

तबला-तरंग, निगम, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

तान-मालिका, राजा भैया, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

तान-संग्रह, रतनजनकर, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

ताल-अंक, प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, १९५१ ।

दरवारी संस्कृति और मुक्तक परम्परा, त्रिभुवन सिंह, हिंदी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी, प्रथमावृत्ति, १९५८ ।

देव और उनकी कविता, डा० नगेन्द्र, इंडिया प्रिंटर्स, दिल्ली-६, तीसरा संस्करण, अप्रैल १९६० ।

ध्वनि और संगीत, ललित किशोर सिंह ।

नृत्य अंक, गणेश प्रसाद, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

पदावली, रामसखे, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

प्रसाद के गीत, गणेश खरे ।

प्राकृत साहित्य का इतिहास, डा० जगदीश चंद्र जैन, चौखम्भा, विद्याभवन, वाराणसी, प्रथम संस्करण १९६१ ।

प्राचीन भारत में संगीत, चर्मावती श्रीवास्तव, प्रकाशक, भारतीय विद्या प्रकाशन, पो० ब० १०८, कचोड़ीगली, वाराणसी, प्रथम संस्करण १९६७ ।

प्रेम-पत्रिका, खूबचंद, 'रसीले' ।

पुलकावली, वद्रीनाथ, संपादक डा० नगेन्द्र, प्रकाशक, आत्मा राम एंड संज, १९६२ ।

ब्रजनिधि ग्रंथावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, बी० ए० ।

विहारी की वाग्निभूति, डा० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, वाणी वितान, प्रकाशन, ब्रह्मनाल, वाराणसी १, उपस्करण, नूतन ।

विहारी रत्नाकर, जगन्नाथ दास रत्नाकर, प्रकाशक, प्रथवार, शिवाला, बनारस, नवीन संस्करण २, सन् १९५५ ।

ब्रज भाषा के कृष्ण-भक्ति काव्य में धर्मव्यञ्जना शिल्प, डा० सावित्री सिन्हा, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण, १९६१ ।

भक्तकवि भ्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, संपादक प्रभुदयाल मोतील प्रकाशक, अग्रवाल प्रेस, मथुरा ।

भजन-गुणपावली, खेमराज श्रीकृष्ण दास द्वारा प्रकाशित ।

भरत का संगीत-सिद्धान्त—कैलाश चंद्र देव 'ब्रह्मसूत्र' ।

भातखंडे संगीत-शास्त्र, भातखंडे ।

भारत का भाषा सर्वेक्षण, द्वियसन ।

भारत-संगीत—महाराज श्री गुरु प्रसाद सिंह ।

भारतीय काव्य शास्त्र की भूमिका, डा० नगेन्द्र, भाग २, थोरियटल बुक डिपो, १७०४ नई सडक, दिल्ली ।

भारतीय काव्याग, डा० सत्यदेव चौधरी ।

भारतीय सभ्यता तथा संस्कृति का विकास, लुनिया ।

भारतीय संस्कृति, भाग १-२, श्री मोहन लाल विद्यार्थी, प्रकाशक मोतीलाल मुकुल मध्दारिफुन्नुमात, नव्वाब भली सा, बिस्वम्भर नाथ भट्ट, संगीत कार्यालय, हायरस ।

मध्यकालीन श्रृंगारिक प्रवृत्तियाँ, परपुराम अतुर्वेदी, मुद्रक कमल प्रेस, इलाहाबाद,

प्रथम संस्करण, १९६१ ई० ।

भलयालम साहित्य का इतिहास, डा० के० भास्कर नायर, प्रकाशन दासा, मूचना

विभाग, उत्तर प्रदेश, प्रथम संस्करण, १९६० ।

भान-राज विलास, भान कृत, संपादक मोतीलाल मेनारिया, भागरी प्रचारिणी सभा, काशी, प्रथम संस्करण, स० २०१५ ।

मिश्रवधु विनोद, भाग १, २, ३, प्रकाशक, हिंदी ग्रंथ प्रसारक मण्डली, खडवा व

प्रयाग, प्रथम बार, स० १९७० ।

रत्नजोर विलास, रत्नजोर सिंह साहब ।

रस सिद्धान्त, स्वरूप, विश्लेषण, डा० भानु प्रकाश दीक्षित, राजकमल प्रकाशन

प्राइवेट लिमिटेड, दिल्ली-६, प्रथम संस्करण, १९६० ।

राग-नीमूष, लाल महिपाल सिंह, कृष्णदास ।

राग-प्रकाशिका, फतेहनिह वर्मा, चन्द्र ।

राग-रत्नाकर तथा भक्त-विनामणि ।

राग-रत्नाकर, भकराम तथा अन्य कवि ।

राग-मुधा, लाल महिपाल सिंह ।

रागों के तानिक विचार ।

राजस्थान के राजपरानों द्वारा हिंदी साहित्य की सेवाएँ, राजकुमारी सिक्करी ।

राष्ट्रीय-गीत, रत्नजनकर ।

रीतिकालीन कविता एवं शृंगार रस का विवेचन, राजेश्वर प्रसाद चतुर्वेदी, आगरा ।

रीतिकालीन काव्य और संगीत का पारस्परिक संबंध, डा० उमा मिश्र, दिल्ली पुस्तक सदन, बैंगलो रोड, दिल्ली, प्रथम संस्करण, सन् १९६२ ।

रीति-काव्य की भूमिका, डा० नगेन्द्र, प्रकाशक गौतम बुक डिपो, दिल्ली, द्वितीय संस्करण, १९५३ ।

रीति-काव्य संग्रह, भूमिका लेखक एवं संकलन-कर्त्ता, जगदीश गुप्त, साहित्य भवन, प्रा० लि०, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, सन् १९६१ ई० ।

रीति-शृंगार, संपादक डा० नगेन्द्र, गौतम बुक डिपो, नई सड़क, दिल्ली, प्रथम बार, १९५४ ।

वर्णमाला—रतनजनकर ।

वर्ण-रत्नाकर, ज्योतिरीश्वर ठाकुर ।

विक्रम स्मृति-ग्रन्थ, सं० २००१ वि०, आलीजाह दरबार प्रेस, खालियर में मुद्रित तथा सिन्धिया थोरियण्टल इंस्टीट्यूट के तत्त्वावधान में प्रकाशित ।

शब्द-कल्पद्रुम, स्यार राजा राधाकांत देव बहादुरेण विरचित राजधान्यां, व्याधित स्तभिसनयन्ये मुद्रितः । ७१ नं० पाथुरियावाट-प्रीट-स्थित भवनात् प्रकाशितश्च, शकाब्दाः १८०८ ।

शास्त्र परिचय, श्री पद ।

साहित्य दर्पण, विद्यावाचस्पति साहित्याचार्य श्री पं० शालग्राम शास्त्री, प्रकाशक मोतीलाल बनारसीदास, नेपाली खपरा, पो० बा० नं० ७५, वाराणसी, सं० २०१३ वि० ।

सितार थ्योरी, निगम, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

सितार-मार्ग, श्रीपद ।

सिद्ध-साहित्य, धर्मवीर भारती ।

संगीत-कौमुदी—निगम, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

संगीत-दर्पण, दामोदर, संगीत, कार्यालय, हाथरस ।

संगीत-पारिजात, महोबल, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

संगीत-राग-कल्पद्रुम, कृष्णानंद व्यासदेव 'रागसागर', प्रथम भाग, द्वितीय भाग ।

संगीत-शाकुंतल, मिश्र ।

संगीत-शास्त्र, के० वासुदेव शास्त्री ।

संगीत समय सार, संगीतकार श्री पाशवंदेव, संपादक महामहोपाध्याय टी० गनपति शास्त्री, मुद्रक गवर्नमेंट प्रेस, त्रिवेन्द्रम, १९२५ ।

संगीत-समुच्चय, वसु ।

संगीत-सागर—प्रभुलाल, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

संगीत-सीकर, वि० ना० भट्ट और श्रीवास्तव, संगीत-कार्यालय, हाथरस ।

संगीत-मुदर्शन, पं० मुदर्शनाचार्य शास्त्री ।

संगीत-मुधा, राजा रघुनाथ, संपादक, श्री पी० एस० सुंदरम् अय्यर, पं० एस०

सुब्रह्मण्य शास्त्री, प्रकाशक म्यूजिक एकेडमी, मद्रास, १९४० ।

संगीतज्ञ कवियों की हिंदी रचनाएँ, नर्मदश्वर चतुर्वेदी ।

संगीतानुधरो—गोवर्धन धरो ।

संस्कृति के चार अध्याय, रामधारी सिंह दिनकर, राजपाल एड सज, कश्मीरी गेट, दिल्ली, द्वितीय संस्करण, १९५६ ई० ।

स्वरमेल कलानिधि, संपादक एम० एस० रामास्वामी ऐयर, १९३२ ।

हिंदी काव्यधारा, राहुल सांकृत्यायन, किताब मठ, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, १९४५ ।

हिंदी काव्य-शास्त्र का इतिहास, डा० भगीरथ मिश्र, प्रकाशक लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ द्वितीय संस्करण, स० २०१५ वि० ।

हिंदी के कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में संगीत, उषा गुप्ता प्रकाशक, लखनऊ विश्वविद्यालय, प्रथमावृत्ति, २०१६ वि० ।

हिंदी छंद प्रकाश, रघुनंदन शास्त्री, राजपाल एड सज, कश्मीरी गेट, दिल्ली, द्वितीय संस्करण ।

हिंदी नाटक, उद्भव और विकास, डा० दशरथ ओझा ।

हिंदी रीति परंपरा के मुख्य आचार्य, डा० सत्यदेव चौधरी, साहित्य भवन (प्राइवेट) लिमिटेड, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण, सन् १९५९ ई० ।

हिंदी भाष्य-सागर, तृतीय भाग, श्याम सुंदरदास ।

हिंदी साहित्य का भतीत, शृंगार-काल, प० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, वाणी विज्ञान प्रकाशन, बहनास, वाराणसी, स० २०१५ ।

हिंदी साहित्य का आदिकाल, हजारी प्रसाद द्विवेदी, १९५२ ।

हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन, डा० रामकुमार वर्मा ।

हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल ।

हिंदी साहित्य का प्रथम इतिहास, डा० सर जीर्ज ग्रहार्हम प्रियर्सन, अनुवादक किशोरीलाल गुप्त, हिंदी प्रचारक पुस्तकालय, पो० बा० न० ७०, वाराणसी, प्रथम संस्करण, सन् १९५७ ।

हिंदी साहित्य का बृहद् इतिहास (पष्ठ भाग), संपादक, डा० नगेन्द्र ।

हिंदी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास, देवी शरण रस्तोगी ।

हिंदी साहित्य शोध, प्रधान संपादक डा० धीरेन्द्र वर्मा, ज्ञान मंडल लिमिटेड, बनारस, प्रथम संस्करण, स० २०१५ ।

हिंदुस्तानी संगीत की स्वर-सिधि, रतनजनकर ।

हिंदुस्तानी संगीत-पद्धति ।

चित्र-रागमालाएँ ।

भारत बना भवन, बनारस युनिवर्सिटी, बनारस ।

रागमाला, गोविंद ।

रागमाला...संछिन्न दास ।

श्री मोनी चंद जी सदाजी का चित्र-संग्रह ।

रागमाला—अज्ञात कवि, मालवा शैली सं० १६५०—सं० १६७० ।

रागमाला—अज्ञात कवि, जोधपुर शैली ।

गल्डेन जुवली म्यूजियम, खजांची चित्रशाला ।

संगीत-दर्पण-हरिवत्तलभ ।

लखनऊ स्टेज म्यूजियम, लखनऊ ।

रागमाला—अनंत कवि, वीकानेर शैली, सं० १७५६ ।

रागमाला—कल्याण कवि, वूंदी शैली, सं० १८५६ ।

पत्र-पत्रिकाएँ ।

नागरी प्रचारिणी पत्रिका—भाग १३, सं० १९८६; भाग १८, सं० १९९४;

श्रावण, सं० १९९६; वर्ष ४५, सं० १९९७; वर्ष ४७, सं० १९९९; वर्ष ५२, सं० २००४;

वर्ष ५४, सं० २००६; वर्ष ५५, सं० २००७ ।

शोध पत्रिका ।

सरस्वती, नवम्बर, १९३३ ।

साहित्य-समालोचक भाग १, अंक १, जनवरी १९२५ ।

हिंदी अनुशीलन, वर्ष १४, अंक २ ।

इंगलिश पुस्तके

A short Historical Survey of the Music of Upper India Bhatkhande
Annals and Antiquities of Rajasthan, Lt Col James Tod, with a preface
by Douglas Sladen, Routledge and Kegan Paul Ltd, Broadway House,
68-74 Carter Lane, E C 4 London

Aspects of Indian Music, Published by the Director, Publication Division and printed in India by the Manager, Government of India Press, Faridabad

Dictionary of Psycho-Analysis, Freud Edited by Nandor Fodor and Frank Gaynor

Fall of the Mughal Empire, Vol II & III, Jadunath Sirkar, Published by M C Sarkar & Sons 14, Bankim Chatterjee Street, Calcutta 12, Vol II, 1950, Vol III, 1952

Glimpses of Medieval Indian Culture Yusuf Husain, D, Litt (Paris), Published by Jayasinha, Asia Publishing House, Bombay 1957

Historical Development of Indian Music, Swami Prajnanand History of Aurangzib, Vol V, Jadunath Sirkar

History of India, edited by John Dowson, (Elliot & Dowson's History)

History of Muslim Rule, by Ishwari Prasad, Published by Indian Press Private Ltd, Allahabad, 1958

History of Rajputana, Dr Gauri Shankar Hira Chand Ojha Indian Music and its Instruments, Ethel Rosenthal

Life and Conditions of the People of Hindustan Dr K. M Ashraf, Jivan Prakashan (Regd) Educational Publishers Delhi

Mughal Rule in India, S M Edwardes and H L O Garrett, M A, Published in India by S Chand & Co by arrangement with Messers Oxford University Press, Bombay, 1956

Music of India William Jones and N Augustus Willard, Published by Anil Gupta for Sushil Gupta (India) Private Ltd 12 3-C, Galiff Street, Calcutta 4 and Printed by K C Pal, Nabjiban Press 66 Grey Street, Calcutta 6

Rulers of India—Aurangzib by S Lane Poole, Published by S Chand & Co by arrangement with the Oxford University Press, Bombay

Sketches of Rulers of India, Vol IV, by G D. Oswell, Henry Frowde, M A, Publisher to the University of Oxford, London, Edinburg, New York, Toronto and Melbourne

Storia—do mogor or Mogul India by Niccolao Manucci, Translated by

William Irvine, Vol. I & III. London, John Murray, Albemarle Street, Published for the Government of India, 1907.

Studies in Indian History and Culture, Ghoshal. Studies in Indo-Muslim History, Vol. I & II (A critical commentary on Elliot & Dowson's History of India) by Late Shahpurshah Hormasji Hodivala with a foreward by Sir Richard Burn, K.T., C.S.I., Bombay, 1939.

The Cambridge History of India. Planned by Lt. Col. Sir Wolseley Haig and Edited by Sir Richard Burn, Vol. IV. The Mughal Period, Published in India by S. Chand & Co by arrangement; with the Cambridge University Press, London, 1957.

The Crescent in India. A Study in Medieval History by S. R. Sharma, M.A., Published by J.V. Patel for Hindi Kitabs Ltd., Churchgate Street, Bombay. 1.

The Mughal Empire, 1526-1803 A. D., Asirvadi Lal Srivastava, III Edition, Published by S.L. Agarwal & Co. (Private) Ltd., Educational Publishers, Agra.

The Story of Indian Music, O. Goswami.

Travels in India, Jean Baptiste.

Travels in the Mogul Empire. 1916, Bernier.

था। रामदास और महापात्र उसके समय के गायक थे।^१ औरंगजेब भी संगीत समझता था।^२

मुग़ल राजाओं की तथा उन्हीं के अनुकरण पर उनके आश्रित सामंतों आदि की नचि कलाकारों को अपने दरबारों में एकत्र करने की तथा कलाकृतियों के एकत्रीकरण और संरक्षण की ओर अधिक थी। साथ ही प्रसिद्ध और अच्छे कलाकारों को भी दरबारों में इकट्ठे करने का शौक था, तभी गायक किसी न किसी दरबार में आश्रय पा ही जाते थे। प्रत्येक आश्रयदाता अपने दरबारी गायक से रागमालाएँ लिखवा कर अपने दरबार की चित्रशाला अथवा पुस्तकालय में रखता था।

लगभग सभी राजाओं के पुस्तकालयों में किसी न किसी के द्वारा लिखा हुआ संगीत-ग्रन्थ अवश्य मिलता है। यह अवश्य है कि जिस राजा के दरबार में अच्छा संगीतज्ञ कवि नहीं होता था, वह ग्रन्थ प्रसिद्ध कवि की रागमाला अथवा अन्य संगीत-ग्रन्थ की प्रतिलिपि कराके अथवा उसे चित्रित कराके रखता था। प्रमाण स्वरूप हरिवल्लभ के 'संगीत-दर्पण' की प्रतिलिपियाँ काँकरोली, नाथद्वारा, जयपुर, भरतपुर, उदयपुर, बनारस तथा प्रयाग आदि अनेक स्थानों पर पूर्ण अथवा अपूर्ण स्थिति में प्राप्त हैं^३, जबकि हरिवल्लभ मूल रूप से पंजाब का संगीतज्ञ है।

साहित्यिक परिस्थितियाँ

राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के अतिरिक्त शृंगार युगीन साहित्यिक परिस्थितियों ने भी संगीत के पोषण और अभिवृद्धि में सहायता दी।

शाहजहाँ के स्वयं कलाप्रिय होने और कलाकारों को एकत्र करने के शौक ने कवियों को दरबारों में आश्रय लेने का अवसर दिया। परिणामस्वरूप, प्रतिभा कलाकारों के अधीन न होकर राजाओं के अधीन हो गई और नक्ति काल में भावुक हृदयों की जा अनुभूति सहज-उद्गार रूप में स्वयं ही प्रकट होकर कला की मृष्टि करती थी, वह शृंगार युग में आकर राजाओं की इच्छानुसार व्यक्त होने लगी। जिन विषयों और कल्पनाओं से आश्रयदाता को सुख मिलता, उसका अर्थ सन्तुष्ट होता, केवल वे ही भाव दरबार में ग्राह्य होते, उन्हीं का आदर होता, अतएव कलाकारों की सहज प्रतिभा राजाश्रित हो गई। ये सामन्तों

१. "...According to the court chronicler he (Shahjahan) was an accomplished vocalist and had so attractive a voice that many pure souled Sufis and holy men with hearts withdrawn from the world, who attended these evening assemblies, lost their senses in the ecstasy produced by his singing. Like his predecessors he was a patron of singers, two of the chief vocalists at his court being Ram Das and Mahapatra." *Mughal Rule in India*. Edwardes and Garrett, p. 337.

२. *Mughal Rule in India*, Edwardes and Garrett, p. 339.

३. उक्त स्थानों के पुस्तकालयों के हस्तलिखित ग्रन्थों की लेखिका ने स्वयं देखा है।

की इच्छानुसार उनका यशगान करने लगे अथवा उनकी वासनाओं को मानसिक तुष्टि देने लगे। जिस प्रकार 'रीतिवालों की कविता में आश्रयदाता की रचि के अनुसार वश परपरा का यश-गान, विलास-तुष्टि के लिए शृगार रस में वद्ध, विभिन्न छन्द, दरबारी सम्कृति के अनुकूल चमत्कारपूर्ण अलंकार, और परस्पर स्पर्शा के लिए विशिष्ट उक्तियाँ कविता-वामिनी को आभूषित करने लगीं', उसी प्रकार संगीत में राज दरबार के उपयुक्त रागों का प्रचलन हुआ, जैसे शृ गार रस युक्त दरबारी बानवा, (जिसमें कहीं-कहीं सीमातिव्रमण करने वाले शृगार तब का समावेश हुआ।) इस प्रकार के अनेक गीतों की बन्धियाँ हुईं, चपलता की द्योतक ठुमरी, दादरा, स्याल, घमार, और गजस आदि का विकास हुआ और परस्पर स्पर्धा के लिए तानों में मोड़-तोड़, भुरचियाँ, सया मीड आदि के प्रयोग से गीत की अत्यधिक प्रलङ्घन करने का शौक भर गया।

चमत्कार प्रियता

शृ गार युग में फारसी कविता दरबार में आ चुकी थी। उसकी स्पर्शा में अपने की भी दरबार में महत्वपूर्ण बनाने का सोच हिन्दी कवियों में आना स्वाभाविक ही था। एक ओर तो मनोरंजन के हेतु लिखी जाने वाली कविता में गम्भीर भावों की कमी हुई और दूसरी ओर बाह्य प्रदर्शन, अलंकार, छन्द की विकट-योजना, उक्ति-वाचुर्य और शब्द चमत्कार की प्रति हुई। काव्य-कला के साथ ही अन्य कलाओं को भी प्रोत्साहन मिला। विशेष रूप से संगीत कला से सम्बद्ध सामग्री का संरक्षण हुआ, और संगीत के कला पक्ष और शास्त्रीय पक्ष दोनों में ही चमत्कारिता भी आ गई। इस प्रकार संगीत ने एक नया रूप धारण करना आरम्भ किया, जिसमें शास्त्रीयता और व्यावहारिकता का योग था।

भक्तिकाल में जो रचनाएँ हुई थीं, उनमें संगीतारम्भकता अवश्य मिलती थी, परन्तु केवल संगीत को विषय बना कर हिन्दी में लिखी जाने वाली रचनाओं का एक प्रकार से सर्वथा अभाव था। यह कला-प्रेमी युग सबसे अधिक संगीतज्ञों की प्रतिभा की प्रोत्साहित करने में समर्थ रहा और उसी के कारण आज हम देखते हैं कि इतने अधिक संगीत-काव्य की रचना इस काल में हुई, जो न इसके पूर्व युगों में हो सकी थी और न इसके पदचातु हुई। संगीत का सम्बन्ध राग-रंग से है, इसीलिए उसको विलास की सामग्री समझने के

१. हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास, स० डा० नगेन्द्र।

२. 'बुनरिया मेंझका रंगा दे रे छेला, रंगरेखा ते।

पिय कुं में बटु ना मो पास रपया नहीं।

मोल घहे तो क्या करू, मोरे धधरन की रस से धातू।'

रस-तरंग—जवानसिंह जो महाराज, मुनि कान्ति सागर-सप्रह, उदयपुर।

३. 'दूसरी बात राज सभा की कविता के लिए यह धर्पेक्षित होती है कि उसमें कला-पक्ष प्रधान हो। जिस रचना में चमत्कारातिशय न होगा वह समासकों की अधिक रचित नहीं कर सकती।' हिन्दी साहित्य का अतीत-शृगार काल, पं० विजयनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ३८२।

४. हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास—डा० नगेन्द्र, पृ० २६।

कारण भक्ति काल में उसका क्षेत्र सीमित रहा तथा संगीतज्ञों के आदर्श भिन्न रहे।

भक्तिकाल का संगीत जिस रूप में प्राप्त है, उसका क्षेत्र अत्यन्त सीमित है। हिन्दू-समाज संगीत को प्रधानतया एक धार्मिक कला व कृत्य समझता था और संगीत के प्रति आदर व श्रद्धा का भाव रहता था। अतः सीमित रूप में केवल भक्तिपूर्ण भजन को प्रभाव-शाली बनाने के लिए रागों का प्रयोग हुआ, न कि रागों के स्वरूप का विस्तार करने के लिए गीतों को गाया गया। संगीत शास्त्र गौण था और ईश्वरोपासना प्रमुख थी।

इधर आधुनिक काल का बुद्धिवादी मस्तिष्क संगीत के माधुर्य को ग्रहण न कर सका, फलस्वरूप, यद्यपि शृंगार युग के पूर्व और पश्चात् दोनों ही कालों में संगीत को माध्यम बनाकर क्रमशः पद और गीतों में रचना हुई, तथापि संगीत-शास्त्र सम्बन्धी साहित्य के कोष की वृद्धि करने में केवल शृंगार युग ही सर्वोच्च स्थान ग्रहण कर सका।

आश्रयदाता की आज्ञा

दरबारी कवियों को अपने आश्रयदाताओं की आज्ञानुसार रचना करनी पड़नी थी, अतः राजाओं की रुचि संगीत की ओर होने के कारण बहुत से कवि संगीतज्ञ न होते हुए भी संगीतकार हुए और अपने आश्रयदाता की आज्ञा पर उन्होंने रागमालाओं की रचना की, 'जिनमें रागों का वर्णन नायक और नायिका भेद के अनुसार शृंगार और रतिभाव से पूर्ण होता था।' रागों का स्वरूप वर्णन और फिर उनके लक्षण आदि बताकर उदाहरण के रूप में उन्होंने ऐसे पद उपस्थित किए हैं, जिनमें उनकी काव्यात्मकता का भी परिचय मिलता है और संगीत का भी ज्ञान व्यक्त होता है। ऐसी रागमालाएँ संगीत की शास्त्रीय पद्धतियों को बताने में भले ही अधिक सहायक न हों, परन्तु उनसे संगीत की लोकप्रियता का परिचय अवश्य मिलना है, और वे शृंगार साहित्य में वृद्धि भी करती हैं।

पारस्परिक स्पर्धा

दरबारों के कवियों की पारस्परिक स्पर्धा ने भी संगीत-काव्य की वृद्धि में योग दिया। राग-रागिनियों का वर्णन नायक-नायिका भेद के अनुरूप होता था। प्रत्येक राग, नायक और रागिनी नायिका के रूप में वर्णित होती थी। प्रत्येक संगीत-कवि अपनी

१. 'उस समय दरबारी कवि अपने आश्रयदाताओं के मनोरंजन के साधन होते थे और उनके मनोरंजन की साधना के लिए भी बहुत सा काम और साथ ही साथ काव्य की रचना किया करते थे।' हिन्दी साहित्य का अतीत-शृंगार काल, पृ० वि० प्र० मिथ, पृ० ३८०।

२. 'काव्य और चित्र कला में जिस प्रकार नायिका भेद का चित्रण अबाध गति से होने लगा उसी प्रकार विविध राग-रागिनियों को उनके गुण तथा प्रभाव के आधार पर नायक तथा नायिकाओं के रूप में वृद्ध कर उनकी व्याख्या की गई।' हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास—डा० नगेन्द्र, पृ० २८।

रागिनी-नायिका में किसी विशिष्टता और नवीनता का समावेश करता था और शैली में भी आलंकारिता और चमत्कारिता का अधिक स अधिक प्रयोग उसका लक्ष्य होना था।

रीति प्रथो का प्रचार

शृ गार युग अथवा रीतिवान् में मुख्य प्रवृत्ति 'रीति' प्रथो की रचना की थी। 'रीति' शब्द की व्याख्या तो अनेक प्रकार से की गई है, परन्तु सभी अर्थों को सामन रखन हुए हम एक निष्कर्ष पर आन है कि जो भी काव्य निगी जिस रीति (शैली) को अपना कर लिखा गया हो, वही रीति काव्य है। विशेष रीति से सात्य है आचार्यों के द्वारा बताए गए मार्ग विशेष का अनुकरण। अतएव जितना भी काव्य इस समय में लिखा गया, वह सभी मस्कृत का था व आचार पर अथवा काव्य शास्त्रों में बताए गए विविध मार्गों का आधार बना कर लिखा गया। इसी प्रवृत्ति के कारण रीतिवाले के काव्यगत विषयों में मौलिकता का एक प्रकार से सर्वथा अभाव है। इस प्रवृत्ति में संगीतज्ञों के मस्तिक का भी प्रभावित किया और उनका धन का भी सर्वोर्ण कर दिया। फलतः समस्त संगीत काव्य रीति ग्रन्थों की प्रणाली पर, मस्कृत संगीत-ग्रन्थों के अनुकूल लिख गए। मस्कृत प्रथा के नियम लक्षणा के रूप में आया था या रचना दिश गा और उन्हा अक्षरों के माग्य उदाहरण प्रस्तुत कर दिश गा युगीन संगीत का रचनात्मक रूप उसमें मिलता था।

लक्षण और लक्ष्य प्रथा का निर्माण

इस युग में जिस प्रकार आलंकार, नायिका भेद तथा छन्दाम्बु आदि विषयों पर लक्षण और लक्ष्य ग्रन्थ लिख गए उसी प्रकार संगीत का विषय बना कर भी लक्षण और लक्ष्य ग्रन्थ लिख गए। इस परम्परा में रागमालाग्रा का नाम उल्लेखनीय है। शायद सभी रागमालाग्रा इसी परम्परा में रखी जा सकती हैं।

आचार्यत्व का शोध

काव्य, कला तथा अन्य क्षेत्रों में लक्षणा का निर्धारण करने वाला यदि आचार्यत्व के पद से विभूषित किया जाता था। उस युग में आचार्यत्व का पद प्राप्त करना बहुत बड़ा प्रतीत होता था। इस लोभ में भी संगीत काव्य के निर्माण का प्रयोग हो। किन्तु इसी संगीतकार लक्षण ग्रन्थ लिखकर आचार्यत्व प्राप्त करने के लिए प्रयत्नशील हुए।

मस्कृत काव्य का आधार

इस युग के उगमण सम्पूर्ण संगीत-गाहित्र्य का आधार मस्कृत-गाहित्र्य है। मौलिक रचनाएं बहुत ही कम हैं। इसलिये मस्कृत काव्य में वर्णित जा विषय इस युग के अनुगुन

१ 'इन सब विवेचनाओं में नूतन मौलिकता का अभाव प्रभावहीन रहा।' हिन्दी गाहित्र्य का बृहद् इतिहास—सं० ६० नवंबर, पृ० २८।

पड़े, उन्हीं का पिष्ट-पेषण शास्त्रकारों में मिलता है। काव्य-शास्त्र और छंद-शास्त्र के समान, संगीत शास्त्र भी इस युग की पांडित्य-प्रदर्शन-प्रियता के अनुकूल था। संगीत, विलासी प्रवृत्ति और रस-लोलुप सामंतों को सन्तोष प्रदान करने वाला था ही, अतः संस्कृत साहित्य से संगीत शास्त्र ज्यों का त्यों ले लिया गया।

साहित्य के क्षेत्र में संस्कृत जानने वाले हिन्दी के कवि काव्य-शास्त्र-सम्बन्धी नियमों का हिन्दी में यथारूप प्रतिपादन कर रहे थे। एक तो उक्त काव्यशास्त्रीय ग्रंथों के विचारों और सिद्धान्तों का विरोध करना उनके साहस और सामर्थ्य दोनों ही के बाहर था, दूसरे हिन्दी में रचना करना भी हेय समझा जाता था; फिर, संस्कृत काव्यों में वर्णित सिद्धान्तों से रहित हिन्दी रचनाएँ तो सुषठित जनता के लिए निम्नकोटि की ही थीं।^१ इसी के अनुरूप संगीत सम्बन्धी सिद्धान्तों को भी हिन्दी रचनाओं में ज्यों का त्यों ले लिया गया।

धार्मिक परिस्थितियाँ

देश की धार्मिक स्थिति ऐसी थी, जिसने स्वाभाविक रूप से संगीत-काव्य की सृष्टि को प्रोत्साहित किया। भक्तिकाल के अन्त में कृष्ण-राधा की माधुर्य भक्ति का ही प्रचार अधिक था। माधुर्य भक्ति और संगीत का अनन्य सम्बन्ध था। तत्कालीन कुछ भक्ति सम्प्रदायों ने संगीत को विशेष प्रश्रय दिया था। इनको इस प्रकार विभाजित किया जा सकता है—

(क) वैष्णव भक्ति

१. राम भक्ति २. कृष्ण भक्ति

(ख) संत भक्ति

१. सूरजी २. निर्गुण

दोनों प्रकार के धार्मिक साहित्य में संगीत की अनिवार्यता थी। इनमें भी वैष्णव भक्ति के अन्तर्गत कृष्ण भक्तों ने तथा सन्तों में निर्गुण सन्तों ने पद, कीर्तन तथा भजन आदि में संगीत को अधिक प्रश्रय दिया; अतः धार्मिक परिस्थितियों ने भी संगीत-काव्य के पोषण में सहायता दी।

इनसे प्रभावित रीतिकाल में रचे गए साहित्य में निम्नलिखित दो प्रकार की रचनाएँ मिलती हैं—

एक, जो भक्ति भाव से प्रसूत थीं तथा इष्ट के प्रति अनन्य प्रेम के परिणाम स्वरूप लिखी गई थीं।

दूसरी, जो राधा और कृष्ण को नाम मात्र के लिए आलम्बन बनाए थीं, वस्तुतः कवि की शृंगारिक वृत्तियों को सन्तुष्ट करने के लिए लिखी गई थीं।

पहले प्रकार के काव्य में सन्त और भक्ति-परम्परा के गीत हैं, जिनमें इष्ट की आठों-धाम की चर्चा के अनुकूल बनाए गए गीत हैं, जिन्हें अधिक रसपूर्ण बनाने के लिए राग-रागिनियों में गाया जाता था।

१. हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास—डा० भगीरथ मिश्र, पृ० ३३।

दूसरे प्रकार के गीता में संगीत ही प्रधान हो गया था। घोर शृंगारिकता को बचाने के लिए राधा और कृष्ण की आत्मबन्ध बनाया गया था। रसिकता और माधुर्य की वृद्धि करने के लिए राग रागिनियाँ म विशेष रूप से बाँधी गयी थी, अतएव धर्म को आशिक रूप में अपनाते हुए भी इन गीता में शृंगार की ही प्रमुखता है।

मनोवैज्ञानिक परिस्थितियाँ

औरंगजेब के समय में 'संगीत का शव' निकालने की किंवदन्ती के आधार पर साहित्यिक और इतिहासकारों ने अभी तक यह प्रमाणित किया है कि औरंगजेब बहुत अधिक संगीत विरोधी था। उसने 'शव' का इतना गहरा खनाने की आज्ञा दी, जहाँ से उसकी गूँज भी न आ सके।

इस किंवदन्ती की मनोवैज्ञानिक दृष्टि से परीक्षा करने पर यह सिद्ध होता है कि औरंगजेब भी वास्तव में संगीत के प्रभाव और शक्ति को खूब समझता था। उसने अपने पूर्वोल्लिखित परिस्थितियों के कारण, संगीत अपने धर्मोत्कर्ष पर था। वह जानता था कि जन-साधारण संगीत माधुर्य से प्रभावित है और यदि सामन्त वर्ग इसी में डूबा रहा तो राजनीति सम्बन्धी कार्य क्षीयित हो जायेंगे। एक कुशल राजनीतिज्ञ और बादशाह के लिए यह बहुत आवश्यक था कि वह सर्वप्रथम राजनीति के इस प्रभव शत्रु, संगीत को निर्बल बना दे। यही कारण था कि उसने बोड़ी भी छूट देनी उचित न समझ कर बहुत बठोरता से काम लेना चाहा और संगीत पर रोक लगाकर राज्य के संचालन के हेतु सामन्तों में आई हुई जिलास-प्रियता और अवमन्यता को दूर करने की चप्टा की।

संगीत अपने सर्वांगीण उत्कर्ष के साथ जनता के लिए आनन्द तथा मनोरंजन का साधन तो था ही, उसमें विचार उत्पन्न होते देखकर औरंगजेब को उससे दमन की बठार आज्ञा देनी पड़ी। यदुनाथ सरकार ने एक स्थान पर लिखा है कि उस समय की एक प्रथा सी बन गई थी कि स्त्री और पुरुष साथ-साथ महात्माओं की समाधि पर दर्शन करने के बहाने घूमने फिरने जाया करते थे। उसका उद्देश्य धार्मिक न होकर मनोरंजन होता था,

- १, 'About one thousand of them, assembled on a Friday when Aurangzeb was going to the mosque. They came out with over twenty highly ornamented biers, as is the custom of the country, crying aloud with great grief and many signs of feeling as if they were escorting to the grave some distinguished defunct. From afar Aurangzeb saw this multitude and heard their great weeping and lamentation, and, wondering, sent to know the cause of so much sorrow. The musicians redoubled their outcry and their tears, fancying the king would take compassion on them. Lamenting they replied with sobs that the king's orders had killed music, therefore they were bearing her to the grave. Report was made to the king, who quite calmly remarked that they should pray for the soul of music and see that she was thoroughly well buried.'
Manucci, *Storia do mogor*, ed. Irwin II p 346

अतः औरंगजेब को इसके ऊपर कठोर नियन्त्रण लगाना पड़ा।^१ इसी प्रकार का 'मनोरंजन' सम्भवतः संगीत भी बन गया था, जिसे नियन्त्रित करना अनिवार्य हो गया।

वास्तव में औरंगजेब प्रारम्भ में संगीत-विराधी नहीं था। समाज में बढ़ते हुए दुराचारों ने ही उसे कठोर बनने के लिए विवश किया। एडवर्ड्स और गैरेट ने लिखा है कि स्वयं औरंगजेब भी नर्तकियों और संगीत जानने वाली स्त्रियों को अपने दरबार में बुलाता था। वस्तावर खाँ के अनुसार औरंगजेब संगीत-कला को भली-भाँति समझता था और अपने शासन के प्रारम्भिक काल में उसने संगीत को रोकने का प्रयत्न भी नहीं किया।^२

संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि शृंगार युग में संगीत का विकास रीति-परम्परा पर हो रहा था। उसका प्रमुख आधार संस्कृत साहित्य था और उसमें मौलिकता की कमी थी, यद्यपि उसका सम्बन्ध, काव्य और चित्रकला से स्थापित हो गया था। लोक-जीवन के साथ भी उसका सम्पर्क स्थापित हुआ था, जिससे, उसमें जन-जीवन के मनोभावों की सरल तथा सफल अभिव्यंजना होती थी।

१. "The opportunity was utilised for pleasure rather than piety and the spread of immorality that it caused, led Aurangzib to issue an order for stopping the practice, but it was too popular to be put down." History of Aurangzib, J.N. Sirkar, p.471.

२. "Notwithstanding the ban, which he placed on music, however, Aurangzib, according to Munucci's testimony continued to entertain dancing and singing-girls in the palace, for the diversion of his ladies, and so far unbent as to confer special names on their female superintendents. Bakhtawar Khan states that the Emperor understood music thoroughly and made no attempt to interfere with the art during the first few years of his reign. His subsequent objection to music was, based on the teaching of the great Muhammadan Imam, Shafi." Mughal Rule in India, Edwardes and Garrett, p.338.

शृंगार युगीन संगीत-काव्य के विविध रूप और वर्गीकरण

यह सिद्ध किया जा चुका है कि शृंगार-युगीन परिस्थितियाँ संगीत के उत्कर्ष के लिए अत्यन्त अनुकूल थीं और संगीत वास्तव में इस समय अपनी चरम बलात्मकता का प्राप्त कर चुका था, अतः यह कहना कि इस युग में संगीत ह्रासोन्मुख था, सगन नहीं है। जिस प्रकार रीति काल में काव्य शास्त्र ने अनुसार कविता का मिनी सुन्दरतम अलङ्कृत रूप में साहित्य के मंच पर आई, उसी प्रकार शास्त्रीय नियमों में घायल संगीत-काव्य भी प्रचुर मात्रा में लिखा गया। यह स्पष्ट है कि संगीत भी शृंगार-भावना के उस रंग से अपने को विलग न रख सका, जिसमें समस्त युग रँग रहा था, फलतः राग-रागिनियों के स्वरूप में भी नायिकाओं का राग-रजित रूप देखा गया। गीतों में विलासमयी अभिव्यक्तियों को स्थान मिला। प्राथयदाताओं की तुष्टि के लिए गभीर ध्रुपद और धमार का स्थान चंचल गायन, ख्याल, टप्पा, ठुमरी और तराना आदि को दिया जाने लगा। रीति काव्यों की भाँति संगीत को भी अधिक से अधिक शास्त्रीय नियमों में जकड़ लेने की प्रवृत्ति के फलस्वरूप रागों के मिश्रण से अनेक रागिनियों का निर्माण किया जाने लगा। संगीत शास्त्र की परिभाषाओं को भी वे समस्कार-प्रियता से अलग न रख सकें और स्वरो की सरणय लिखते समय 'स्वर-वलय' लिखे गये। 'स्वर-वलय' में संगीत के सात स्वरो का इस प्रकार प्रयोग किया जाता है, जिसमें कुछ बाव्यात्मक सौन्दर्य भी उपस्थित हो जाए अर्थात् इन्हीं सात स्वरो (स रे ग म प ध नी) से कविता का निर्माण भी किया गया। यह स्वर-वलय निश्चय ही अलङ्कार प्रेम के परिणाम-स्वरूप लिखे गए। इसे हम एक विशेष प्रकार के श्लेष या 'राग-श्लेष' के नाम से पुकार सकते हैं। श्लेष अलङ्कार के अनुसार इसमें दो अर्थ तो होते हैं, परन्तु उनमें से एक अर्थ राग के स्वरो का निर्देश करता है। उदाहरण के लिए, श्री पूर्ण मिश्र कविरागी रचित 'संगीत-नादोदधि' का एक 'स्वर-वलय' देखा जा सकता है —

“मुरस सोंभ सोस गोपी गोरस स्याम गोप ये पांग रस ।

घोन घनीन सो रस पैंगो रस ।

पेम घैपो धनि साथे पंगि रसे । सिरे सोररो धन सो मांग रस ।

मूररि सो धेन सोरे रेखे साथि पूरण सो पायो रस ।”

इस पद में एक ओर तो गोपी के प्रेम रस से पूर्ण होकर दूध धेवन के लिए जाना और कृष्ण का रस माँगना आदि अर्थ लगाया जा सकता है और दूसरी ओर 'स रे ग म प ध नी' का रस माँगना आदि अर्थ लगाया जा सकता है और दूसरी ओर 'स रे ग म प ध नी' का रस माँगना आदि अर्थ लगाया जा सकता है और दूसरी ओर 'स रे ग म प ध नी' का रस माँगना आदि अर्थ लगाया जा सकता है

घ, सा स, ग प, ग रे स, सा म, ग प घ ग रे स' आदि स्वर समुदायों की सरगम (स्वरलिपि) बनाई जा सकती है ।

सातपर्यं यह है कि यद्यपि श्रीरंगजेव के भय से संगीत की ध्वनि दफना दी गई, तथापि संगीत-शास्त्र तथा कला अपने पूर्ण उत्कर्ष पर काव्य में विकसित होता रहा । इसके अतिरिक्त यद्यपि दरबारों में गायकों का अभाव हो गया, तथापि राजाओं में संगीत-प्रियता के परिणाम स्वरूप अनेक रागमालाओं का निर्माण हुआ ।

शृंगार युग के प्राप्त संगीत-काव्य को हम तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं:—

१—सैद्धान्तिक संगीत-काव्य

२—व्यावहारिक संगीत-काव्य

३—जैन रागमालाएँ ।

सैद्धान्तिक संगीत काव्य के अन्तर्गत उन रचनाओं को लिया जा रहा है, जिनमें संगीत के सिद्धान्तों का निरूपण किया गया है । संगीत-शास्त्र पर लिखे गए ऐसे ग्रन्थ हमें दो प्रकार के मिलते हैं ।

प्रथम, सर्वांग-निरूपक हैं, जिनमें संगीत के प्रत्येक अंग पर पूर्ण रूप से प्रकाश डाला गया है ।

द्वितीय, जिनमें केवल विशिष्ट अंगों का ही विवेचन किया गया है ।

व्यावहारिक संगीत-काव्य के अन्तर्गत उन रचनाओं को लिया गया है, जो रागवद्धयों तथा गेय रूप में व्यवहार में प्रयुक्त होती थीं ।

जैन रागमालाएँ नाम मात्र के लिए उल्लेखनीय हैं । उनका विषय प्रस्तुत प्रबन्ध से सम्बन्धित नहीं है, वह जैन ग्रन्थ हैं । कवि ने अपने इष्ट का अथवा किसी कथा का उल्लेख किया है, परन्तु रागमाला का आवरण उसे पहना दिया है । किसी न किसी राग में बाँध कर मुक्तक छंदों में वर्णन किया गया है, अतः आवश्यक समझ कर यहाँ उसका उल्लेख किया गया है ।

सर्वांग निरूपक ग्रंथ

समस्त सर्वांग निरूपक ग्रन्थों का सूक्ष्म विवेचन करने पर निम्नलिखित विशेषताएँ दृष्टिगत होती हैं ।

ऐसे ग्रन्थ संख्या में कम ही हैं, परन्तु अपनी विषय-वस्तु में परिपूर्ण हैं । संगीत-शास्त्र का कोई भी अंग ऐसा नहीं है, जिस पर दृष्टि न डाली गई हो । ग्रन्थ-परिचय में इसका उदाहरण दिया गया है ।

इनमें नाद, ग्राम, मूछंता, स्वर, श्रुति, राग, आलाप, तान, वाद्य तथा ताल आदि का संपूर्ण विवेचन है । कहीं कहीं इन्हीं लक्षणों के साथ कुछ उदाहरण स्वरूप कवित्त भी दिए गए हैं, परन्तु ऐसे कवित्त अपवाद स्वरूप ही प्राप्त हैं । उदाहरण के लिए, मूछंता का विस्तृत वर्णन करते हुए कवि हरिवल्लभ कहता है—

मूछंता मे होत है सात सात क्रम आइ ।

अपनी बुद्धि प्रमान-सो तिन कीं कहीं बनाइ ।

अंतर सुर उच्चार करि प्रयमादिवनि बनाइ ।
 यही प्रम त होत है य सब प्रम के भाइ ।
 मध्या तिन की होत है नैन अकहर नैन ।
 गुनजन जे समभक्त हने निन को बहु सुष दैन ।
 पाइव वोडव कीजिए मूरछना को आनि ।
 मुद्ध तान सब होत है सह जु चित म जानि ।
 मान मूर्छना पद्म की तिन प्रति चारि घटाउ ।
 रिपम रु पद्म र पचमौ बहुरि निपाद जनाउ ।
 इहि बिधि पाइव तान ये बीस रु छाठ गनाई ।
 मध्यम हूँ के तान अब बछु बब कहो बनाई ।'^१
 इसी प्रकार मगीत के भग प्रयोग का विस्तृत उल्लेख प्राप्त ज्ञाना है ।

सगभग सभी ग्रन्थों का आधार शान्द्गदेव का मगीत-रत्नाकर है । नृसिंहाय्य के अन्तर्गत 'आधय' के दृष्टि के विभिन्न भेदा म के एक भेद 'लज्जिता' के वर्णन म दोनो ग्रंथो म इस प्रकार साम्य है—

'धरध पलत जु नीधेँ लागे । मन म भग्ना घति ही जागे ।
 लज्जा द्रष्टि महन है चाहि । सब कवि कोविद चित मे चाहे ।'

(मगीत-दर्पण—हरिवन्तभ)

X

X

X

'गतितीर्णपुटा दृष्टिर्नञ्जाया लज्जिता मता । ४१६ ।

(मगीत-रत्नाकर—शान्द्गदेव)

'सगीत-दर्पण' मगीत महोदधौ' 'नारद-सहिता' आदि अन्य संस्कृत मगीत ग्रन्थों का आधार भी मिलता है, परन्तु स्पष्ट रूप से ऐसा जान पड़ता है कि इन कवियों ने स्वयं उन ग्रन्थों का अध्ययन नहीं किया है ।^२ किसी ने प्रकट रूप में उसका आधार माना है और किसी ने नाम कुछ और देकर उन्हीं भाव्यताओं को माना है । कवि उन्तन ने अपनी राम-माला का प्रारम्भ इस प्रकार किया है—

१ 'संगीत-दर्पण'—हरिवन्तभ, पुरातत्त्व मन्दिर, जोधपुर ।

२ 'नारद सहिताया { १७३ } श्री भगवानुवाच
 नाह वसामि बंशुष्ठे योगिनां हृदये न च
 मद्भक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद ।
 अथ नादोत्पत्ति
 अथ नादस्य स्रोत्यति वक्ष्ये शास्त्र विवेकत
 धर्म्याये काम मोक्षाणामिदमेवैक साधनम् ।'

‘भरथ नाद ग्रंथ की साख ।

नाद ग्राम स्वरापदा विधि गुणार्गलिया तालया ।

आलित्यागमका रचताल रचना जोति कला मूर्छना ।

मुध्याद्यंग तुरंग राग मरण देसी चसालंगणा ।

गीति स्यापि समस्तमुष्ट सुपमा स्थाना तरपातुके ।

(उस्तत कृत रागमाला से)¹

इसके अतिरिक्त राग परिवार और स्वरूप के वर्णन में कुछ स्थलों पर मौलिकता भी दृष्टिगत होती है, जिसका उल्लेख ‘संगीत-काव्य का शास्त्रीय अध्ययन’ में किया गया है ।

अधिकतर इन ग्रन्थों का विभाजन शाङ्गदेव के ‘रत्नाकर’ के समान सात अध्याय, क्रमशः स्वराध्याय, वाद्याध्याय, नर्तनाध्याय, प्रकीर्णाध्याय, प्रबन्धाध्याय, तालाध्याय और रागाध्याय में हुआ है ।

इन ग्रन्थों की रचना कवियों के आश्रयदाताओं की रुचि और आग्रह के फलस्वरूप हुई है :-

कवि राधाकृष्ण अपने ‘राग-रत्नाकर’ के प्रारम्भ में कहते हैं—

‘दिन रैन भक्ति ब्रजराज की भीमसिंह मन मानिये ।

इहि हेतु कह्यो कवि कृष्ण सों रस संगीत बखानिये ।’

‘संगीत-नादोदधि’ के रचयिता श्री पूर्ण मिश्र ‘कविरागी’ को भी आश्रयदाता से ही प्रेरणा प्राप्त होती है ।

‘प्रेम कियो कवि बाल सों बीर शाह अवतार ।

तासों पायो भेद हम नाद वेद विस्तार ।’²

सभी ग्रन्थों की भाषा प्रमुख रूप से ब्रज है, परन्तु कहीं कहीं प्रान्तीयता के प्रभाव के कारण उर्दू, पंजाबी, राजस्थानी अथवा अन्य ग्रामीण शब्दों का प्रयोग मिलता है । इसका कारण स्पष्ट ही संगीतज्ञों का विभिन्न समाजों में प्रवेश तथा समादर पाना और उनकी श्रमणशीलता है । संगीत-काव्य का साहित्यिक मूल्यांकन करते समय उस पर प्रकाश डाला गया है ।

इन ग्रन्थों में शास्त्र का प्रतिपादन कवि का मुख्य उद्देश्य है, अतः काव्य कला की दृष्टि से ये अधिक उत्कृष्ट नहीं हो पाए हैं । फिर भी जहाँ कवि को कल्पना का आश्रय लेने का अवसर प्राप्त हुआ है, वहीं उसने कलात्मकता का समावेश कर दिया है । रागाध्याय में रागों का स्वरूप-वर्णन और शृंगार-वर्णन ही इसका प्रमाण है ।

१. उस्तत कृत ‘रागमाला’ में यद्यपि यह उदाहरण ‘भरथ नाद’ ग्रन्थ से लिया हुआ बताया गया है, परन्तु ऐसा उदाहरण भरत के ‘नाट्य-शास्त्र’ में कहीं भी प्राप्त नहीं है, शाङ्गदेव के ‘संगीत-रत्नाकर’ का ही उद्धरण जान पड़ता है ।
२. म्यूज़ियम, अलवर ।
३. वही ।

सभी अन्य स्तुति ग्रन्थवा मंगलाचरण से प्रारम्भ होने हैं । उदाहरणार्थ,

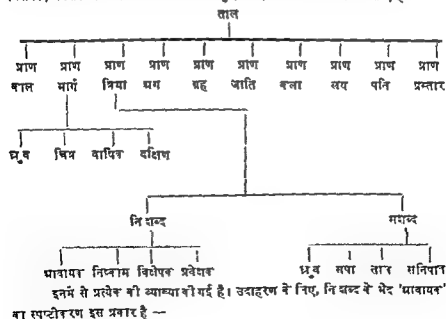
‘जै गंगा गोरी धरन । मंगल करन सुजान ।

नाद मई अबदरदरन । जन जगहरन प्रमान ।”

सर्वांग निरूपक ग्रन्थो म महाराज प्रतापसिंह देव रचित ‘राधा गोविन्द संगीत-सार’, हरिवल्लभ कृत ‘संगीत-रत्न’, श्री पूर्ण मिश्र ‘कविरामी’ द्वारा रचित ‘संगीत-नादोदधि’, नवि राधाकृष्ण कृत ‘राग-रत्नाकर’ तथा उन्मत्त कृत ‘राग-माला’ बहुत महत्वपूर्ण हैं, अतः यहाँ पर उन्ही का आधार प्रमुख रूप से लिया जा रहा है ।

‘राधा-गोविन्द-संगीत-सार’ सर्वांग निरूपक ग्रन्थो म सर्वोच्च स्थान ग्रहण करने का अधिकार रखता है । यह ग्रन्थ सवाई महाराज प्रतापसिंह जी द्वारा सकलित किया गया है । इसमें उनके अतिरिक्त अन्य विद्वानों के द्वारा लिखे गए संगीत सम्बन्धी विचार हैं । यह ग्रन्थ सात अध्यायों म विभक्त होकर संगीत के सातों भगा १—स्वर, २—वाद्य ३—नर्तन, ४—प्रकीर्ण, ५—प्रबन्ध ६—ताल और ७—राग का ज्ञान कराता है । विस्तृत और सूक्ष्म विवेचन का एक उदाहरण पर्याप्त होगा । तात्पाध्याय मे ताल के दस प्राण बताए गए हैं । १—प्राण बाल, २—प्राण मार्ग, ३—प्राणक्रिया, ४—प्राण धम, ५—प्राण ग्रह ६—प्राण जाति, ७—प्राण कला ८—प्राण लय, ९—प्राण पति, १०—प्राण प्रस्तार ।

इनमें से एक प्राणमार्ग के चार भेद होने हैं—द्रुव, चित्र, वातिक और दक्षिण । प्राणक्रिया के दो भेद नि शब्द और सशब्द तथा नि शब्द के चार भेद प्रावायक निष्वाय विशेषक, प्रवेशक और सशब्द के चार भेद द्रुव, सपा, तार और सनिपात बताए हैं ।



जहाँ ऊँचो सूधो हाथ करि मगुरीन का संकोचिए सो ‘प्रावाय’ जानिये और लौकिक

में बाईं ओर तिरछो हाथ को चलावनी आवाय है ।' इसी प्रकार 'जहाँ ताल दे ऊँचे हाथ सों चुटकी वजाइ के हाथ कों ऊँचो डारना', वही 'सशब्द' का भेद 'श्रुव' है ।

संगीत के सभी ग्रंथों से पूर्ण परिचित कराने में समर्थ दूसरा ग्रन्थ हरिवल्लभ का 'संगीत दर्पण' है । शार्ङ्गदेव के 'संगीत-रत्नाकर' के समान यह भी सात अध्यायों में विभक्त है । 'संगीत-सार' में जहाँ केवल शास्त्रीयता पर बल दिया गया है, वहाँ इस ग्रन्थ में काव्यात्मकता का पुट अधिक है । जहाँ शास्त्र का वर्णन है, वहाँ भी पूर्णता तथा सूक्ष्मता है ।

तालाध्याय के 'पंडमेरु-नष्टोदिष्ट'^१ प्रकरण में 'नष्ट', और 'उद्दिष्ट' आदि का अर्थ तथा उन्हें लिखने का ढंग बड़े स्पष्ट रूप में समझाया गया है ।

ये इकादिक सुरनि में संप्या जान प्रकार
जु कुछ मुनी में गुनिन पै कह्यो सुकरि निरवार ।
येक अंक त सात लौं क्रम तैं तू करि देपि
पूरव पूरव अंक सों पर अंकनि गुन लेपि ।
येक सुरादिक तान की संप्या की परिमान
क्रम ही तैं ये होत हैं कहैं मु बड़े मुजान ।
द्विस्वर त्रिस्वर चारिस्वर पंचु र पट् पुनि सांत
काहू ये कहि क्रमहि लिपि कर प्रस्तारहि यांत ।
अगले कें पाछे लिप्यो प्रथम प्रथम सुर वानि
आगे होई जु प्रथम सुर ती ता प्रथमहि आनि ।
ता आगे लिपियै बहुरि उरध सूर की पांति ।
बचे जु मुर तेऊ लिपी मूल क्रमहि की भांति ।
नष्ट उद्दिष्टन जान की पंड मेरु अवजानि ।
आदि पांति मुनि घरन की पहिले ही तू ठानि ।
इक रक कोठा हीन करि पटु पंगतिहि बनाइ ।
प्रथम पंक्ति के प्रथम घर येकैं अंक जनाई ।
छह कोठा जैहें रहे तिन में विबुक् देहि
दूजो पंगति प्रथम घर येक अंक करि लेहि ।
और बांम जे हैं बचे तिन संप्या गुनि काडि ।
पूरव पूरव अंक को इन तैं होहि न वाडि ।

१. 'तालों की प्रस्तार श्रेणी में, अमुक प्रस्तार कैसा होगा ? यह प्रश्न यदि कोई पूछे तो उसे नष्ट प्रश्न कहते हैं । किसी नष्ट के बारे में पूछा जाने वाला प्रश्न, इसका अर्थ है ।'

'किसी रूप के बारे में यह कहना कि इस रूप का प्रस्तार अमुक भेद का—अर्थात् चतुर्थ, पंचम इत्यादि का है, उद्दिष्ट है ।' पृष्ठ ४०२, ४०३, संगीत-शास्त्र—के० वासुदेव शास्त्री । विस्तृत व्याख्या के लिए देखिए, संगीत-शास्त्र—के० वासुदेव शास्त्री ।

ताही ध वहि घाम की सप्या कहि गुनकारि ।
 आगे आगे लिपि तिनाहि योही यह परकारि ।
 जितनों सुर के भेद को जान्यो चाहि भित्त ।
 इहि प्रमान करि कावरी नभ कोठनि के चित्त ।
 बहुरयो लिपि तू मूल कम ता ऊचे ऊदित ।
 याको मारगु यो कहे सब कवि पंडित सिष्ट ।
 प्रन्तर स्वर जु उदित को मूल कमहि आ ठौर ।
 अ तहि तैं गनती करैं ता प्रमान करि डोर ।
 काकठ यो ऊचे घरयो सो नीच को आनि
 लघु सुरहि को छोडि के बहुरि ह्वा विधि ठानि ।
 अ त अ त के सुर दोऊ जो आवहि सम भाइ
 तो तिनहु को छोडि देयो ऊदित बनाइ ।
 अक नाम तैं जग कहे याको रूप युवनाई ।
 ताको नष्ट जु कहत है पंडित चित्त के चाह ।
 जिन अ कनि के जोर सो मूल अ क मिलि होइ ।
 सप्या तिनके यान तैं नष्ट हुने जिम जानि ।
 लघुसुरनि को त्याग करि ऊचे नष्ट बसानि ।'

इति पद मेरु नष्टोदितोदित प्रकरण ।'

कवि की वाक्या-मकना का पूर्ण परिचय राग-रागिनी के स्वरूप-वर्णन से प्राप्त हो जाता है ।

‘अथ बराटी लक्षण’

‘चोर लिमै चतुराचित चोरिनि कवन की भनवार सुनावै ।
 विधुरी सुधरी अलकैं अलकैं छव रास छबीली अनद बड़ावै ।
 श्रोत पे सोहत पून विचित्र डुबूल बनो चित को सतधावै ।
 ऐसी बराटी बनी हरि-वल्लभ प्रीतम को बहु भाति रिभावै ॥’

श्री पूर्ण मिश्र कविरागी के ‘संगीत-आदोदधि’ में भी संगीत-शास्त्र का सम्पूर्ण विवेचन है । नाद का भेद बताने हुए कवि कहता है—

‘प्रथम सहृद नाद मुख तें जो है धकार शब्दादय भेद सोहैं अद्भुत प्रकाश है ।
 दूसरी विहृद नाद भेद है जुगल जाको तीजे अनहृद नाद जानो बिन प्राप्त है ।
 सोऊ हैं जुगल भेद विमल विचार कोन्हें सकर त्रिपातें कोऊ जाने भेद ताल है ।
 पूरन बहत नाद भेद वाइ सो विचार भाषा नादोदय यह देवें मुख राम है ॥’

१. पुरातस्थ मंदिर, जोधपुर ।

२. म्यूजियम, अलवर ।

संगीत की शास्त्रीय व्याख्या से अधिक गीतों और उनके गाने के ढंग पर बल दिया है। क्रियात्मक रूप पर अधिक प्रकाश डाला गया है। उदाहरणार्थ—

‘स्वर प्रच्छन्न,

रोही अवरोही स्वरन्ह अस्थाई निधि ध्यानु ।

संचाई सरि लाइ के भैरव राग बनाउ ।

सा यथा ताल रूपका । धनि स र गम पध नी ।

सरी । इत ।

स्वर प्रछन्नः—अथ स्वर प्रकाश यथा ताल चौताल ।

स स रि रि स स नि घ । नि स । म म म प । ग ग रि श ।

स स म म प प ग ग म प । व ध म प । ग ग रि स ।

व ध घ प ग ग रि श । म म म ध घ घ

प प ध नि । स ध प ध ध प ग ग रि श ।”

कवि राधाकृष्ण का ‘राग-रत्नाकर’ भी संगीत के सभी अंगों पर प्रकाश डालता है, परन्तु विशेष बल राग और रागिनियों के लक्षण देकर स्वरूप और शृंगार वर्णन को दिया गया है। नाद के मन्द्र, मध्य और तार तीन प्रकार बताते हुए कवि कहता है—

‘प्रथम नाभि तैं ध्वनि उठे ताको शुद्ध उच्चार

तीन ग्राम तामें भये चंद मध्य अउतार ।

चन्द्र हृदय ते जानिये मध्य कंठ ते होय ।

उपजे तारक पाल तैं भेद कहे कवि लोय ।”

राग हिंडोल का लक्षण तथा स्वरूप बताकर कवि अपने संगीत-ज्ञान तथा अपनी काव्यात्मकता का परिचय देता है ।

‘हिंडोल राग लक्षण

पिरज गेह सुर स ग म घ नि ओडव जाति हिंडोल ।

दिन वसंत पहिल पहरि सुनत डोल गति लोल ।

सवैयो

सब अंग कपोत की रंग लसै मुष की उपमा सरसावत हैं ।

मिलि गावत तान गुमान भरी तिय कंचल फूल भुलावत हैं ।

अति झूलत पीत झूलन की वृत्ति दामिनि सी फहरावत हैं ।

यहि राग हिंडोल महा प्रवीन छको रस बीन बजावत हैं ।”

उक्त कृत ‘रागमाला’ में यद्यपि वर्णन संक्षिप्त हैं, फिर भी संगीत के सभी अंगों

१. ‘संगीत-नादोदधि’ पूर्ण मिश्र कविरागी, म्यूजियम, अलवर ।

२. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३. राग रत्नाकर - राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

पर पूर्ण प्रकाश डाला है। उदाहरण के लिए, उनकास तालों के नाम इस प्रकार गिनाए गए हैं —

जोग योग, २- रेखा, ३- रतन, ४- तारन, ५- नन्दन, ६- तारा, ७- प्रभावना, ८- मधुरा, ९- लता, १०- प्रणाग, ११- इसफुरता, १२- लोलता, १३- बाना, १४- माघन, १५- लोचन, १६- तन, १७- लालित, १८- बोक, १९- वाक, २०- धिगल, २१- अभिलाषा, २२- मदन, २३- नन्द, २४- नेत, २५- श्रुत, २६- नेपात, २७- गुनी, २८- कठ, २९- सहेत, ३०- चरण, ३१- चन्द्रिका, ३२- चतुर, ३३- चतुरा, ३४- बेया, ३५- बीर, ३६- निरमल, ३७- चारण, ३८- चालणा, ३९- रैता, ४०- हिता, ४१- हजी, ४२- लता, ४३- हास, ४४- भूताङ्गना, ४५- मान, ४६- सम्मान, ४७- रित, ४८- बीडा, ४९- सुरतात^१

इसके प्रतिरिक्त गीतों के प्रकार, कला वर्णन आदि विस्तार से वर्णन करने के पदचातु रागों के स्वरूप और उनके परिवार का वर्णन किया गया है।

विशिष्टांग निरूपक ग्रन्थ

संगीत शास्त्र के ग्रन्थ ग्रन्थों को न केवल केवल एक विशिष्ट अंग 'राग' का विवेचन करने वाले ग्रन्थों को 'विशिष्टांग निरूपक ग्रन्थ' की संज्ञा दी गई है। साधारणतया इन ग्रन्थों में निम्नलिखित विषयों पर ध्यान दिया जाता है।

रागों की उत्पत्ति, परिवार, स्वरूप, लक्षण और इनके उदाहरण इन ग्रन्थों का धर्म-विषय है।

'हीयह्लास' ग्रन्थ में भैरव की पाँचों रागिनियों को विरहिणी नारियों के रूप में दिखाया गया है—

‘भैरव की धुनि भैरवी बनानी बैराड।

मधु माधवी भरू सिधवी पावो विरह नार ॥’^२

इसी प्रकार स्वरूप तथा शृंगार आदि का वर्णन सभी रागमाताओं में प्राप्त होता है, जिसका विस्तृत उल्लेख 'संगीत-शास्त्र का शास्त्रीय अध्ययन' नामक अध्याय में किया गया है।

इन ग्रन्थों का नाम अधिकतर 'रागमाला' ही रखा जाता है, उदाहरणतः पद्मनन्दन मुनि कृत 'रागमाला', धनश्याम कृत 'रागमाला', हरिदत्त कृत 'रागमाला', तथा यशोदा-नन्दन कृत 'रागमाला' आदि, परन्तु कुछ ग्रन्थ अन्य नामों से भी प्रसिद्ध किए गए

१. रागमाला - उस्तद, धर्म जैन ग्रन्थालय, बीकानेर।

२. हीय ह्लास ग्रन्थ तथा रागमाला, श्री मोतीचंद जी लालाजी सपह, बीकानेर।

३. मोतीचंद जी लालाजी सपह, बीकानेर।

४. श्री द्वारकेश पुस्तकालय, काँवरौली।

५. मुनि वातिसागर सपह, उदयपुर।

६. धर्म भाषा पुस्तकालय, नामरी प्रचारिणी सभा, धारवासी।

हैं, जैसे गंगाराम कवि का 'सभाभूषण',^१ राधाकृष्ण का 'राग-रत्नाकर',^२ गोपाल पंडित का 'संगीत-सार',^३ पुरुषोत्तम का 'राग-विवेक',^४, सरदारसिंह कृत 'सुरतरंग',^५, तथा रघुनाथ कृत 'जगत्मोहन'^६ आदि ।

इन रागमालाओं की रचना का कारण भी कवियों के आश्रय दाताओं की रुचि तथा उनका आग्रह है । उदाहरण के लिए, कवि पुरुषोत्तम के 'राग-विवेक' को लिया जा सकता है, जहाँ अपने आश्रयदाता फतेचंद का यश वर्णन करने के पश्चात् कवि उन्हीं के निमित्त ग्रन्थ का रचा जाना बताता है ।

‘हय दे हाथी मोल को कस वीद सिर पाइ ।
फतेचंद मों सों कह्यो चित को नेह जनाइ ।
सुरवानी में सब कविन कीन्हें ग्रन्थ अनेक ।
रसिक है अरु तुम रचो भापा राग विवेक ।
या तैं , मैं या ग्रंथ को कीन्हो उद्यम एह ।
फतेचंद को देपि के रागन सों अति नेह ।
सब रागन के मैं कहे या मैं भेद अनेक ।
नाम बर्यो या ग्रंथ को यहै राग विवेक’ ।^७

संस्कृत ग्रन्थों का प्रभाव यहाँ भी दृष्टिगत होता है । छः राग और उनकी तीस रागिनियों की मान्यता इसका प्रमाण है । राधाकृष्ण के 'राग-रत्नाकर' में शिव के पाँच मुखों से पाँच रागों की तथा गिरिजा मुख से छठे राग की उत्पत्ति बताई है ।

‘पंच वदन प्रगट किये पांच राग सुप रूप ।
श्री गिरिजा मुप तै भयो छठही राग अनूप ।
भैरव प्रथम गिनाय मालकौश हिंदोल ।
कहि दीपक श्री सुपदाय मेघ राग जानहु बहुरि ।’^८

इसी प्रकार प्रत्येक राग की पाँच पाँच रागिनियों का वर्णन किया गया है ।^९

रागों के स्वरूप वर्णन में अविकांश तो संस्कृत ग्रन्थों के आधार पर ही किया गया वर्णन है, परन्तु कहीं कहीं कवि की मौलिकता का भी परिचय प्राप्त होता है ।

१. म्यूजियम अलवर तथा श्री द्वारकेश पुस्तकालय, फाँकरोली ।
२. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर; आर्य भापा पुस्तकालय, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।
३. अनूप संस्कृत लाइब्रेरी (राजस्थानी विभाग), बीकानेर ।
४. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।
५. अनूप संस्कृत लाइब्रेरी, (राजस्थानी विभाग) बीकानेर ।
६. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।
७. आर्य भापा पुस्तकालय, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।
८. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।
९. वही ।

इसका विस्तृत उल्लेख 'संगीत वा शास्त्रीय अध्ययन' नामक अध्याय में किया गया है ।

इन ग्रन्थों की भाषा ब्रज है, परन्तु प्रान्तीय भाषाओं के शब्दों का प्रयोग यत्र-तत्र मिलता है । उद्ध, राजस्थानी और पंजाबी का प्रयोग अधिकांश रूप से है । कला की दृष्टि से ये ग्रन्थ अधिक् सुन्दर हैं । अलंकारों का प्रयोग और सुन्दर वर्णों का चयन भी इन ग्रन्थों की विशेषता है । इन ग्रन्थों का साहित्यिक मूल्यांकन करते समय इन सभी विशेषताओं पर प्रकाश डाला गया है ।

इन ग्रन्थों का प्रारम्भ सदैव मंगलाचरण अथवा आश्रयदाना के यशोगान से हुआ है । कवि हरिश्चन्द्र 'परम पुरुष' के चरणों में प्रणाम करते 'रागमाला' का प्रारम्भ करता है ।

'अकल अरूप अमेय गुण सुन्दर है जमु दीन ।

परम पुरुष पग लागि ने राग माल यह कीन ।'

कुछ ग्रन्थों में मंगलाचरण न देकर अपने आश्रयदाना की प्रशस्ति याकर ग्रन्थारम्भ किया गया है । राधाकृष्ण कवि ने अपने ग्रन्थ 'रागसमूह' में 'राजा रतन' की प्रशंसा करते हुए कहा है—

'पूरन प्रताप पृथुभी ते परगट ताको यह रूप जाकौ सूरज सुखेस है ।

बड़ी प्रभुनाई बडे अहित सहकर सोमित विमल अय अवर प्रवेश है ।

घातु बरपतु सुवरतु जग पावन को ऐसी गृहपती देखियतु दैस दैस है ।

अस्त कविनाई मे बनाई बाल या मे कहा जैसे राजा रतन सोई दिनेस है ।'

इन ग्रन्थों में बजिन रागों के स्वरूप वर्णन में नायिका-भेद के सुन्दर उदाहरण प्राप्त होते हैं । राग विशेष नामक और रागिनीयों नायिकाओं के रूप में वर्णित हैं ।

उदाहरणार्थ, भैरव अनुकूल नायक दिलाया जाना है ।

'सोई बाल इतु मालो लोचन बिसाल तीन गरे मुड मास गजनाल परधान री ।

जटा जूट से हैं गग भूपिन भुजग अग अगारान अग अमम अनुमान री ।

अमन कपोल निज कामनी की अक तियें बु डल बिलोल भलकत जुग बान री ।

देखी बडे भोर आज अद्भुत छवि रग लाल भगत विधान राग भैरव समान री ।'

रागिनी मधुमाधवी कृष्णाम्बिका नायिका के रूप में विरह से दग्ध हो प्रिय से मिलने जाती है —

'नील तमाल निलव तवि जली, प्रीतम विरह जबहि दल मली ।

विम मिलाप कह जिय अनुरागिनी । बरपा धन निक्खो भर जामिनी ।

१. मुनि वाति सागर सग्रह, उदयपुर, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. आर्यभाषा पुस्तकालय, याज्ञिक सग्रह, वाराणसी ।

३. रागमाला, यशोदानन्दनमुक्त, आर्य भाषा पुस्तकालय, भागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।

चपला चमकि उज्यारी करी । लाल मात लागि त्रिय लरपरी ।

तिहि छिन मारु उठ्यो कहराई । वरजति भामिनि भुजा उठाई ।^१

राग विशेष जिस रस को उत्पन्न करने में समर्थ है, उसका उसी प्रकार वर्णन किया गया है, जैसे विलासी मेघ, अनुराग अथवा 'रति' के भाव को जगाता है^२ तथा वियोगिनी भूपाली विरह की पीड़ा उत्पन्न करने में सहायक होती है ।^३

विशिष्टांग निरूपक संगीत-ग्रन्थों में शृंगारयुगीन अन्य सैद्धान्तिक काव्यों के समान, लक्षण और लक्ष्य ग्रन्थों की शैली में लिखे गए दोहों में, लक्षण देकर उदाहरण स्वरूप फक्त्ता प्रस्तुत किये गये हैं । इन उदाहरणों में कहीं तो लक्षणों से साम्य है और कहीं भिन्नत्व भी है । रागों के लक्षणक और उदाहरण में स्वाभाविक रूप से एकत्व की स्थापना नहीं हो सकती, क्योंकि लक्षणों में स्वरों का प्रयोग बताया है, और उदाहरणों में रागों का स्वरूप वर्णन है । ऐसे लक्षण-उदाहरण ग्रन्थ केवल उन्हीं कवियों के हैं, जिन्होंने विशिष्टांग निरूपक ग्रंथ अथवा केवल ण-रागिनियों का वर्णन दिया है । इन ग्रन्थों को हम तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं—

एक, जिनमें, राग का स्वर लिपि में लक्षण बताकर स्वरूप वर्णन दिया गया है ।

दूसरे, जिनमें, केवल उदाहरण स्वरूप राग का स्वरूप तथा शृंगार वर्णित है ।

तीसरे, जिनमें, राग का नाम देकर उदाहरण स्वरूप गीत दिये गये हैं । पहले प्रकार के ग्रन्थों में उदाहरण स्वरूप श्री पूर्ण मिश्र 'कविरागी' के 'राग-निरूपण' को लिया जा सकता है । भैरव राग का लक्षण देकर उदाहरण स्वरूप शृंगार-वर्णन है ।

'रोही अवरोही स्वरन्ह, अस्याई निध ध्याउ ।

संचाई सरि लाइ के भैरव राग बनाउं ।'

भैरव-स्वरूप

'लाल रिसाल बनी मनि सीस लसित जोति कुंडल श्रवन सुप गौर वरन ।

जटा जूट में तरंग करत रहत गंग चन्द्रमा लिलाट सेत वसन धरन ।

सोभित त्रिनैन सूल अमै कर डमरु वजावत लापत उर प्रिया करन ।

अबल अस्त्वर गान करैगी व पूरन प्रकास दास दोष हरन ।'

अथवा

'आसावरी लक्षण—

'वैवत अंस र न्यास ग्रह हीन निपाद गंधार ।

पोडव करुना रसहि में आसावरी विचार ।

१. रागमाला - लछिमनदास, भारत कला भवन, बनारस युनिवर्सिटी, बनारस ।

२. कै मेघ राग निज मानिनी आलिगन संजुक्त ।

विलसै केलि सदन में आननि चुं वति नित । रागमाला, हरिचंद, मुनि कांति संग्रह, उदयपुर ।

३. भोपाली विरहून खरी केसर बोरे चीर ।

भयो विरह की ज्वाल ते पीरी सब सरीर । हीय हुलास, मोतीचंद जी खजांची संग्रह, बीकानेर ।

४. राग निरूपण—श्री पूर्ण मिश्र, सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।

मलयगिरि ने वन में बनिता हरिवत्सभ आनन्द मार भरी ।
हार सुठार धरे गज मोतिन मोर पयोवन सारी करी ।
चदन के द्रुम तें गहि नागनि से कर मैं गजरा पुपरी ।
निजु देहि की दीपति हो सो असावरी दीपति स्याम पटा की हरी ।^१

अध्विन्तर रागमालाओं में स्वरो का निर्देश नहीं है, केवल काव्योक्तिन क्षेत्र को लिया गया है अर्थात् रागों का स्वरूप वर्णन किया गया है। जैसे—
'मधु माधवी वर्णन'

मधु माधवी रूप निधि नारि । नील सुभग तन भ्रमक सारि ।
भाऊ भेद भूषण अति नीके । देखि दासु रति गज मन कीके ।^२

अथवा धनाश्री का स्वरूप

असित देह रमणी कसम लिपित कुसुम पीय हास ।
मुगुध धनासी लोचनह भृगुमद निसक सुवास ।^३

अथवा देववरी का स्वरूप

कमलकली कुच गौर अग देवकरी पिक्वेंन ।
वैलाउल मिल पी को उमग असी सुप देंन ।^४

तीसरे प्रकार का वर्णन यह है, जिनमें केवल रागों के नाम दिए गए हैं और उनमें बंधा हुआ गीत लिखा गया है। ऐसे गीतों का वर्ण्य विषय अधिकांश रूप से कृष्ण और राधा का प्रेम वर्णन है। विप्रसभ से अधिक सयोग को ही स्थान मिला है। यह काव्य सगीत की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण है, क्योंकि ऐसा सभी काव्य गेय है। सगीत के अनुवृत्त रजक तथा सलित पदावली में बद्ध होने के कारण सगीतारमब है। इस प्रकार के काव्य में जवानमिह जी महाराज 'नगधर', कृष्णानन्ददेव व्यास 'रागसागर', महाराज मनसिंह 'रसरज', नागरीदास, महाकवि देव, प्रतापसिंह जी 'ब्रजनिधि' आदि की रचनाएँ मुख्य रूप से की जा सकती हैं। उदाहरण के लिए—

'राग सिंदूरो (सिंधोरा) ताल दीपचन्द्री
कनइया मोरे अनवट बिछवा सभेत स्यादे
मोरे पैरु कू रतन नुपरवा । अस्ताई ।
कगदा में पैलत बाजत नीके सोन बा बतेजा
जलजगरी कुल के ।

भीना भीना वाजना चपरवा, हीरा मोती
पनाउवा मे मानिक लगा दे ।

रसीला राज पिय सटुवा भयो जो तु धपने

१. सगीत-वर्णन, हरिवत्सभ, पुरातस्व मन्दिर, जोधपुर ।
२. सछिमनदास इत रागमाला, भारत कलाभवन, बनारस मुनिर्वसिटी ।
३. रागमाला, हरिचन्द्र, अभयवर्नन ग्रन्थालय, बीकानेर ।
४. रागमाला कल्पाथ मिश्र, पुरातस्व मन्दिर, जोधपुर ।

करन सों वेसर फहरा दे ।^१

जवानसिंह जी द्वारा रचित 'रस तरंग'^२ में अनेक ऐसे गेय गीत हैं, जिनका विभिन्न उत्सवों और संस्कारों के समय गान होता रहा प्रतीत होता है। यहाँ एक सामूहिक गीत का उदाहरण प्रस्तुत किया जाता है, जो विवाह के अवसर पर गाया गया है।

'धमार राग काफी

सरस सुहाइयावे रितु छवि देत है रितुराज ।
सुन्दर सरस सोभावे गोभा काम जन्म सुराज ।
अति मन भाइया वे समधी मिलन हेत सकाज ।
उनयो मान मंदिर वे सुन्दर सुधर समाज ।

सुन्दर समधन आई । वाह वा ।
संग दोउ घोटाँ लाई । वाह वा ।
सब जन हरप बघाई । वाह वा ।
समधी नीत बुलाई । वाह वा ।
कीरत सनमुप आई । वाह वा ।
मंगल कलस बढ़ाई । वाह वा ।
भीतर भवन लवाई । वाह वा ।

अद्भुत गारि सुनाई । वाह वा । १।

सुनाई गारि अद्भुत वे श्री नन्द राय कों ब्रज नार ।
संग बलराम मोहन वे मन दां भांवदा दिलदार ।
आगम सरस सोभा वे श्री ब्रजमान के दरवार ।
सरसों सीं फूलि रहिया वे भुंडन भूमती सुकुमार ।

भुंडन धूमत आवे । वाह वा ।
फागुन रंग बढ़ावे । वाह वा ।
हो हो शब्द सुनावे । वाह वा ।
अविर गुलाल उड़ावे । वाह वा ।
मोहन सनमुप आवे । वाह वा ।
गहि तन स्यामहि लावे । वाह वा ।
राथे चरन नवावें । वाह वा ।

संग मिल प्रेम बढ़ावे । वाह वा । २।

बढ़ावे प्रेम सुन्दर वे मंदिर भांव सरस सुहाय ।
गावें व्याह मंगल वे ललिता प्रीत गांठ जुराय ।
मोरी मोर सोहें वे सुन्दर पीत पट फहराय ।
भांवर सरस सोभा वे सोहत अविक रूप लुभाय ।

१. महाराजा मानसिंह का धुपद ख्याल, मुनि कांतिसागर-संग्रह, उदयपुर ।

२. मुनिकांतिसागर संग्रह, उदयपुर; पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर में यही ग्रंथ, गीत-संग्रह, के नाम से प्राप्त है ।

सोहत भदभुत जोरी । बाह वा ।

बोलत हो हो होरी । बाह वा ।

गुरजन कानहि तोरी । बाह वा ।

गहि रग कमोरी । बाह वा ।

दोरत स्याम पे गोरी । बाह वा ।

कुम कुम सबै बोरी । बाह वा ।

पाग पैलि भवमोरी । बाह वा ।

दोढ मुप भीडत रोरी । बाह वा । १३।

रोरी रग बोरी पे गहवर विपुन मे तिय आन ।

कदली कुज पोरी पे घूमन लतनि म दरसान ।

प्रीतम परस को पे भदभुत सरस भानन्द मान ।

पागुन हरस को पे भग भग प्रीत की हुससान ।

भग भनगन जाची । बाह वा ।

केसर कादो भाची । बाह वा ।

प्रीतम प्रीतहि पाची । बाह वा ।

गहि कर स्यामहि नाची । बाह वा ।

मोहन मांगत पाची । बाह वा ।

देपा प्रीत जु साची । बाह वा ।

नग पर पिय रग राची । बाह वा । १४।

श्री कृष्णानन्द व्यासदेव 'राग सागर' के 'सगीत राग कल्पद्रुप' में सभी भाषाओं के प्रचलित गीत संकलित होने के कारण उसमें बड़े मनोरञ्जक गीत भी मिलते हैं ।

उदाहरण स्वरूप एक लोक-गीत है—

धानी तितासा ।

बाबा बहुत पुरबैया के सझा मोरे सोवे यह पुरबैया

मोरा धरन सझा नही जागे ।

भम्बा की डारी पवड खड़ी गोरी बैराग भरी

बयो तोरे नैहर डर के क्या तेरी सास बुरी ।

न मोरे नैहर डर न मोरी सास बुरी

तू धलो जा रे खीर बटोही तुम्हें मेरी क्या परी ।

जो मैं बन की बोयया मैं बन बन रहती रे ।

जो पिया जावे शिखार को मैं शब्द सुनाली रे ।

जो मैं जल की मछरिया जल जल रहती रे ।

जो पिया जाव नहाने को मैं पझा छुपाती रे ।^१

विशिष्टाग निरूपण ग्रन्थों की सझा बहुत अधिक है । कुछ प्रमुख ग्रन्थों का उल्लेख यहाँ किया जा रहा है ।

अहमद,^१ हरिश्चन्द्र,^२ कवि कल्याण मिश्र,^३ घनश्याम,^४ भगवान,^५ श्री मन्मालवीय बेनी राम,^६ श्री पं० पद्म नन्दन मुनि,^७ यशोदानन्दन शुक्ल,^८ हीय हूलास,^९ सागर कवि,^{१०} गिरधर मिश्र^{११}, की रागमालाएँ देव कवि का 'राग रत्नाकर'^{१२}, पुरुषोत्तम कृत 'राग-विवेक'^{१३}, भूधर मिश्र की 'राग-मंजरी'^{१४}, गंगाराम का 'सनाभूपण-रागमाला'^{१५}, शिवराम कविराज का 'राग कान्तिकपुर-नववा-भक्ति सुवंश'^{१६}, राजा सिरदारसिंह कृत 'सुर-तरंग'^{१७}, पं० दयाचन्द जी की 'राग-वत्सीसी'^{१८}, रस राशि का 'राग-संकेत',^{१९} पूर्ण मिश्र कृत 'राग निरूपण'^{२०}, कृष्ण भक्त कवियों के द्वारा रचित 'संगीत राग रत्नाकर',^{२१} रघुनाथ कृत 'जगत्सोहन'^{२२}, गोपाल पंडित का 'संगीत-सार'^{२३}, माधव दास जी की 'राग-चितनी'^{२४}, लछीराम का 'राग-विचार'^{२५}, उक्त प्रकार के ग्रन्थ हैं ।

इस प्रकार के सभी ग्रन्थों में राग-परिवार, तथा राग-गृंगार वर्णन हुआ है । उदाहरण के लिए, भैरव का परिवार इस प्रकार वर्णित है—

१. म्यूजियम, अलवर, अन्नय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर ।
२. अन्नय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर, मुनि कान्तिसागर संग्रह, उदयपुर ।
३. मुनि कान्तिसागर संग्रह, उदयपुर, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।
४. श्री द्वारकेश पुस्तकालय, काँकरोली ।
५. म्यूजियम, अलवर ।
६. प्रयाग संग्रहालय, प्रयाग ।
७. श्री मोतीचन्द जी खजांची संग्रह, बीकानेर ।
८. आर्य भाषा पुस्तकालय, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।
९. मोतीचन्द जी खजांची संग्रह, बीकानेर, महिमा भक्ति भंडार, बीकानेर ।
१०. अन्नय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर ।
११. वही ।
१२. आर्य भाषा पुस्तकालय, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।
१३. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।
१४. अन्नप संगीत लाइब्रेरी, बीकानेर ।
१५. श्री द्वारकेश पुस्तकालय, काँकरोली; म्यूजियम, अलवर ।
१६. मुनि कान्ति सागर संग्रह, उदयपुर ।
१७. अन्नप संस्कृत लाइब्रेरी, बीकानेर ।
१८. मुनि कान्ति सागर संग्रह, उदयपुर ।
१९. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।
२०. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।
२१. म्यूजियम, अलवर ।
२२. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।
२३. अन्नप संस्कृत लाइब्रेरी, बीकानेर ।
२४. श्री द्वारकेश पुस्तकालय, काँकरोली ।
२५. अन्नप संस्कृत लाइब्रेरी, बीकानेर ।

‘भैरव परिवार,

भैरव रूप जटा सिर नील तन भस्म वास विल्क रेण
मुद्रा श्रग त्रिसूल धर भैरव राग शुद्धेय ।

भैरव स्त्री,

मारु मिधू भैरवी घनासरी बगाल
सुद्ध भैरवी नारि सब गावत गुन गोपाल ।

भैरव-गुण नाम

भैरव सुद्ध समित परम पञ्चम बगाली पञ्च
भैरव सुद्ध के पञ्च सुत गावत हरि गुण सब ।
इति भैरव ।^१

इसी प्रकार रागों के शृंगार और स्वरूप का लगभग सभी में एक ही सा वर्णन किया गया है । वही कही कुछ अन्तर मिलता है ।

गिरघर मिथ वी रागमाला मे पटमजरी का स्वरूप इस प्रकार है—

‘विरह ताप तन घुसरइ पट मजरी वियोग ।

मलिन कुसुम माला धरइ प्राणि दुखित मल योग ।’

यही राग हरिदचन्द्र की रागमाला में समग्र इसी रूप में प्राप्त होती है—

‘पट मजरी तन घुसरइ वन वियोग अनत

मलिन कुसुम माला धरें मली अविसीत सजत ।’

वही कही भिन्नत्व के साथ भी वर्णन मिलता है, जैसे राग मारु का वर्णन हरिदचन्द्र के शब्दों में इस प्रकार है—

‘क हेरि लर्क’ धीन तन नागरि मारु नाम ।

कर लें बैठी पीय सो जाणि कर्णे री नाम ।’

परन्तु बल्पाण मिथ वी रागमाला में इस प्रकार वर्णित है—

मारु ऊन्मा मरण अरण वसन चद्रमुगी गज चाल ।

रिण रस गुन गोपाल के गावत मारु ऐन ।^२

अहमद कृत सभा विनोद

अहमद ने अपनी रागमाला का नाम ‘सभाविनोद’ रखा है । ‘सभा विनोद’ का नाम या पोषी की जानियो ।’ इसमें भी राग परिवार का वर्णन किया गया है । भैरव का वर्णन इस प्रकार है—

‘धैवत गुर ग्रह तापो जानो, शिव मूर्ति संगीन वपानो ।

१. बल्पाण मिथ कृत रागमाला, पुरातन मंदिर, जोधपुर ।

२. अभय जैन श्रव्यातय, बीकानेर ।

३. मुनि कांतिसागर संग्रह, जयपुर ।

४. वही ।

५. पुरातरव मंदिर, जोधपुर ।

६. म्युजियम, अजमेर ।

कंकन उरग और शशि भाल, सुरसरि जटा गरे रुंड माल ।

सेत वसन नैन पुनि तीन, सिद्धि सरूप अरु महा प्रवीन ।'

इस प्रकार राग के लक्षण तथा स्वरूप दोनों पर ही प्रकाश डाला गया है ।

हरिश्चन्द्र कृत रागमाला

हरिश्चन्द्र ने अपनी 'रागमाला'^१ में केवल रागों की पत्नियों का निर्देश किया है । रागों का वर्गीकरण करके राग-रागिनियों का स्वरूप-वर्णन किया गया है । हरिश्चन्द्र की कविता में शृंगारिकता की मात्रा भी अधिक है । वर्गीकरण में मौलिकता है, जैसे वसंत इनके वर्गीकरण में दीपक की पत्नी है ।

'सिपि पुछ सूकी रपि वरै पुनि रसाल अंकूर ।

राग वसंत जु कामनिहि भ्रमत काम सों तूर ।'

इसके विपरीत अन्य स्थलों पर वसंत श्री राग की पाँच रागिनियों में से एक है ।^२

कल्याण मिश्र कृत रागमाला

कल्याण मिश्र की 'रागमाला'^३ में रागों के नाम देकर पत्नी तथा पुत्रों का वर्णन अलग अलग किया है । उदाहरणार्थ, हिंडोलके पुत्र स्याम, वसंत, कामोद, सीमंतक और शुद्ध बंगाल बताकर प्रत्येक का पृथक् पृथक् वर्णन है ।

'अथ पुत्र स्याम

पीत वशन तनु स्याम दुति कंठ लाल की माल

स्याम राग कुंकुम तिलक गावत गुन गोपाल ।

वसंत

अरुन वशन तनु कनक छवि मुप तंबोल मृदु हास

राग वसंत हिंडोल सम वन में नित विलास ।'

घनश्याम कृत रागमाला

चतुर्भुज मिश्र के पुत्र घनश्याम द्वारा लिखी गई 'रागमाला'^४ में श्रुति वर्णन, राग-परिवार वर्णन तथा स्वरूप-शृंगार का वर्णन है ।

भगवान कवि की रागमाला

भगवान रचित 'रागमाला'^५ में रागों के शृंगार और स्वरूप का वर्णन है । शृंगार को प्रधानता देने के कारण भैरव को स्त्री का रूप दिया है और भैरव को प्रसिद्ध योगी रूप में न लाकर काम-क्रीड़ाओं में रत दिखाया है ।

'द्विज भैरों-भूषण अंग साजे । काम रूप कामिणि संग राजे ।

करत कीलोल काम रस भीनो । भुज पसारि आलिगन दीनों ।

वढ़यो नेह नैन टक लागी । रिति तरंग अंगन अनुरागी ।

१. अभय जैन ग्रन्थालय, वीकानेर; मुनि कांतिसागर संग्रह, उदयपुर ।

२. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ और राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण ।

३. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर; मुनि कांति सागर संग्रह, उदयपुर ।

४. सरस्वती भंडार, श्री द्वारकेश पुस्तकालय, कांकरोली ।

५. म्यूजियम, अलवर; विद्या मंदिर, नाथद्वारा ।

चेरो चतुर चोर बरि लियो । अति विचित्र चितवत चित दियो ।

महस सरय सेज सुषकारी । ये ते रुचि मुपि पावत पिय प्यारी ।

वेनीराम कृत रागमाला

इन ग्रन्थों में श्री मन्मालवीय वेनी राम द्वारा रचित रागमाला^१ अपनी अलग महत्त्व रखती है। संगीत की दृष्टि से अचिन्त महत्त्वपूर्ण न होने हुए भी अपनी विचित्रता के कारण कथनीय है। रीतिकालीन साहित्य को समृद्ध बनाने योग्य यह पुस्तक अपने हतभाग्य के कारण संप्रहालय में सुरक्षित होने पर भी उचित रक्षा न पा सकी और अन्त्येष्ट पृष्ठ के दोनों ओर से दोमक द्वारा लाए जाने के कारण मूल पाठ भी उपलब्ध नहीं हो सकता, परन्तु जितना धर्म प्राप्य है, उसी के आधार पर मौलिकता का परिचय मिलता है। यह इस प्रकार की अकेली रचना है, जिसमें राग रागिनियों का नायिका भेद से साम्य स्थापित करने श्रु गारिक वर्णन किया गया है। या तो राग का श्रु गार वर्णन नायिका वर्णन के समान ही हुआ है, परन्तु दोनों में एकता स्थापित करने की दृष्टि से ही केवल वेनीराम जी ने बिना सीचा है। इसका कारण वे बताते हैं—

राग रागिनी रूप सपि मिटत जो जिय को पंद

याते इनको समुझ के बहो नाइका भेद ।

एक राग और उसी के समान भाव और रूप धारण करने वाली नायिका को लेकर वर्णन करते हैं—

बलहान्तरिता नायिका

पिया आवे निज गेह जे मरिने आतेहि नाहि ।

फिर पाछे पछताये अति बलहन्तरिता ताहि ।

अथ बलहन्तरिता देवगिरि यथा

‘ .. हि बिन’ .. ही बिनय बहु भातन ते हसि

हैरवे को क .. डी है जोली ।

बाह गक्षी हर ए हि हरे अचल ऐंचि के धुट्टी पोती ।

हसि पयोधर को उठि के तो कियो पिय ही नहि बोनी ।

मान स्र मोहि गहो नव तो हठि जाइ परो अथ तो जिन होनी ।’

इस रचना के लगभग सभी दोहे या कविसंश्लेष हैं, परन्तु अर्थ में जाना जा सकता है कि नायिका के भेद तथा रागिनियों में समान भाव दिखाने का प्रयत्न किया गया है।

यह संगीत ग्रन्थ से अधिक श्रु गार ग्रन्थ है, जिसमें अपने आश्रयदाता दिल्ली के बादशाह, शाहजहाँ की विलास तुष्टि के लिए, इस प्रकार का वर्णन किया गया है। रागों का नायक से और रागिनियों का नायिका से साम्य दिखाकर भेद को अनुभूत नायक बताया है।

अन्य रागमालाओं के समान राग परिवार इसमें भी बनाया है।

‘प्रथम राग भैरो दुजो मालन रूप

तीजो हो ह्रिदोल धर चौथा दीपन’ ।

गोरी राग है पांचयो, छठयो मेघ मलार ।

...त है गुनी लपि लपि भेद अपार ।'

इन्होंने औड़व, पाडव और संपूर्ण जाति न बताकर केवल मुख्य स्वरों का प्रयोग बताया है, परन्तु स्वर, अन्य संगीतकारों के समान भी नहीं हैं और आज के प्रयोग से भी भिन्न हैं। इससे ऐसा ज्ञात होता है कि इन्हें संगीत का ज्ञान स्वयं नहीं था, केवल सुने हुए वर्णन के अनुसार लिखा है।

जैसे,

'धैवत पंचम ऋषभ सुनायो । तीनों...भैरव गावीं ।

ऋषभ निपाद मिले सुर दोउ । मालकोस को गावो सोऊ ।

मध्यम भेद निपाद...इ । राग हिंडोल कहो सुख पाइ ।

इसमें रागों का लक्षण नहीं पता चल सकता, क्योंकि इन्होंने स्वरों का निर्देश ठीक नहीं किया है। भैरव में ऋषभ और धैवत का प्रयोग तो होता है, परन्तु पंचम का मुख्य नहीं होता। सम्पूर्ण जाति का होने के कारण पंचम का प्रयोग अन्य स्वरों के समान होता है। मालकोस में रिषभ और पंचम वजित होते हैं, इन्होंने रिषभ और निपाद को मुख्य बताया है। इससे जान पड़ता है कि यह स्वयं संगीत शास्त्र के ज्ञाता नहीं थे, अपितु अपने आश्रयदाता की आज्ञावश इन्होंने इस ग्रन्थ की रचना की, जिसके कारण शास्त्रीय अशुद्धियाँ रह गईं।

पद्मनन्दन मुनि कृत रागमाला

श्री पद्मनन्दन मुनि की 'रागमाला' में पट राग, प्रत्येक की पाँच भायाँ और अष्ट पुत्रों के संक्षिप्त वर्णन हैं। उदाहरणार्थ—

'भैरव राग भूवालः वृषभ विण लाठ चलावै

मालकोस वन माल मृग मस्तक पहिरावै ।

दीपक जोति पतंग कुंड में कविजन न्हावै ।

श्री राग सिरताज प्रगट पाहण पघलावै ।

मीठो मेघ मल्हार मेघ चहुँ दिस वरपावै ।

तत वेता तिहुँ लोक में, विविध राग विसतरयो

सरख राग में समरतां परम राग परचो लह्यो ।'^१

इसके पश्चात् मूर, तुलसी, गिरधर, दादू, कबीर, कृष्णदास आदि कवियों के भजन संग्रहीत हैं। जैसे 'चंद सखी' का एक भजन है—

मुरली वाले स्याम, ब्रज में बस जा रे ।

नैन भरे भर हंस जा रे । मु०

कोरी मटकीया दही जमायो, एक अंगली भर चप जा रे । मु०

जे तू चाल्यो मथुरा नगरी, मोहन माला जप जा रे । मु०

जे तू मोगी ब्रज मां चाले, नैन भरी भर हंस जा रे । मु०

१. खजांची संग्रह, बीकानेर ।

२. श्री मोतीचंद जी खजांची संग्रह, बीकानेर ।

तेरे कारण मैं महल चुनाया, एक महीनो तू बस जारे । मु०
तेरे कारण मैं बाग लगाया, पट्टा मिट्टा चप जा रे । मु०
जे तू चाल्यो मयुरा नगरी । मोहन माला जप जा रे । मु०
चंद सपी इत बाल कृष्ण छब हर चरण चित लग जा रे । मु०

यशोदानन्दन शुक्ल वृत्त रागमाला

श्री यशोदानन्दन शुक्ल वृत्त 'रागमाला' में आश्रयदाता का परिचय मंगलाचरण आदि के पदवाच्य रागों का परिवार^१ वर्णित है । काव्यात्मकता से पूर्ण रागों का शृंगार वर्णन है । संगीत के अन्य ग्रंथों पर भी प्रकाश डाला गया है ।

पहाड़ी रागिनी का वर्णन—

'पय परदेस बल्यो चहन, सुनि भामनि सुष भुल ।
गह्यो पाव तन पाहिछा, धीबा डारि दुबूल ।
बलत प्रवास पिय सुनि के भई उदास आइ तिय पास
सै उदास कुछ बहिरहो ।
भूले पान पान बोलन है आन भान लागे मैं बान
हिय गादी पीर सहि रही ।
मैन से नयन दीऊ देपत है पिय मुख मुख मैं हूँ बहो
न जात दुप लागि रहि रही ।
पाहिछा सी प्यारी वह प्यारे इगोले जू को चरण
सरोज कर वजन सो गहि रही ।'

इन्होंने रागों के परिवार में पत्नी और पुत्र के साथ मन्ना-गन्नी का भी वर्णन

किया है ।

हीयहुलास

'हीयहुलास' में रागमाला ही के समान रागों के परिवार तथा स्वरूप का वर्णन किया गया है । इससे अतिरिक्त कुछ अन्य पुस्तकें 'रागमाला' (पद-अग्रह)^२ और 'हीय हुलास ग्रंथ' के नाम से प्राप्त हैं, जिनका वर्ष्य विषय समान ही है, परन्तु नहीं वही 'हीय हुलास' स्वयं कवि का नाम जान पड़ता है । 'हीयहुलास' में एक स्थान पर कहा गया है—

'देसबार बचन वरन पेलन पिय के संग
हीय हुलास है काम की बड़ो जुदा जो रंग ।'

यही 'हीय हुलास' ग्रन्थ से अधिक कवि का नाम जान पड़ता है ।

इस ग्रन्थ का आरम्भ मंगलाचरण से होता है । रागों में प्रयुक्त स्वरों का निर्देश नहीं है, परन्तु समय, रस तथा प्रभाव की दृष्टि से उनका विवेचन किया गया है ।

'भैर की सुनि भैरवी बगानी बैराड
मधु माधवी अरु मधवी पालो बिरहून नार ।'

१. आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।
२. मोनोचंद जी लडावी संग्रह, बीकानेर ।
३. 'रागमाला हीय हुलास' (रागबद्ध पद) श्री द्वारकेश पुस्तकालय, काँचरोली ।

स्वरूप वर्णन में अधिकतर रागिनियों को विरहिणी रूप दिया है। रागिनी भूपाली भी विरहिणी है—

भोपाली विरह न परी केसर वारे चौर
भयो विरह की जाल तें पीरी सर्व सरोर'

तथा मल्हार भी विरह में दग्ध है।

'वीन गहै गावत बहुत रोती है जल वार
तन दुखल विरह दह्यो विरहिन नाम मल्हार।
सेज विछाई कमल दल लेट रही मन मार।
लेट उसासनि सियारि तन तनक वियोगिनि नार।

रागों के अतिरिक्त ताल का भी अध्ययन किया है। तालों के 'बोल' देकर संगीत के क्रियात्मक पद पर प्रकाश डाला है।^१

सागर कवि कृत रागमाला

सागर कवि की 'रागमाला'^२ बहुत संक्षिप्त है। केवल षट् राग, उनकी रागिनियाँ और पुत्रों के नामों के पश्चात् उनका संक्षिप्त वर्णन है। इसके पश्चात् रागों में जो गीत दिए गए हैं, उनमें नवीनता है। रागिनी किसी विशेष रस में तल्लीन एक विशिष्ट नायिका के रूप में चित्रित है।

उदाहरणार्थ—

'राग ललिता—

प्रीतम वालीया है सषी ललिता करै विलाप।

हिरदा ऊपर हीडतों मो विरहण की हार।'

गिरवर मिश्र कृत रागमाला

गिरवर मिश्र की रागमाला में^३ छः रागों और तीस रागिनियों का स्वरूप वर्णन हुआ है। इसका वर्णन बहुत कुछ हरिश्चन्द्र की रागमाला से मिलता जुलता है।

'भैरव रूप

स्थान रूप सोभा सुभग, परम पुरुष मन लीन।

राग शिरोमणि पेपि बड़ भइहं भव भय हीन।'

+

+

+

माल श्री का रूप मुख्या नायिका के समान है।

'सुख वेत तनु हेम छुति माल सिरी बहु भांति।

बइठत गिरि कामन तरई लावत वीरा पांति।'

देव कृत 'राग-रत्नाकर'

महाकवि देव का 'राग-रत्नाकर', दो अध्यायों में विभक्त एक संक्षिप्त ग्रन्थ है। यह संगीत तथा काव्य दोनों की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

१. 'सम ताल—भन धी दि ॥ ना धी दि धी ॥ धी क ता।'

२. अभय जैन ग्रन्थालय, बोकानेर।

३. अभय जैन ग्रन्थालय, बोकानेर।

प्रथम अध्याय में छ राम, भैरव, मालकौंस, हिंडोल, दीपक, धी तथा मेघ, अपनी अपनी पाँच-पाँच भार्याओं के साथ वर्णित हैं। द्वितीय अध्याय में उपरान्तों का वर्णन है। संगीत शास्त्र को समृद्ध बनाने के हेतु कवि ने प्रत्येक राग तथा रागिनी के स्वरो का निर्देश किया है। लक्षण के पश्चात् रागों के स्वरूप तथा शृंगार का आलवारिक वर्णन किया है। काव्यात्मक सौंदर्य अधिष्ठान के कारण 'राग रत्नावली' का महत्त्व साहित्यिक दृष्टि से अन्य राग मालाओं की अपेक्षा अधिक हो गया है। रागा का वर्णन करते हुए कवि अनुशासनमयी भाषा का प्रयोग तो करता ही है, साथ ही श्लेष प्रत्यक्ष के द्वारा स्वरज्ञान भी करा देता है। रागिनी वसन्ती का एक उदाहरण प्रस्तुत किया जाता है—

‘सावरी, सुन्दरी पीत दुकूलनि, पूल रसाल के मूल ससती,
लौहे रसाल की मजरी हाथ, सुरगित आनी हिये हुससती।
पूरन प्रेम, सुरग भ य्यो घनी, सग हो-सग विसोल हृक्षती,
है उत है उत ही दिन माभ, समी करि राखे वसत वसती।’

उक्त उद्धरण में कवि ने धी राग की भार्या वसन्ती मानकर वसत का नारी रूप चित्रित किया है। ‘सुरग भ य्यो घनी’ शब्दा म, पङ्क, रिपम, गाधार, मध्यम, पचम, धैवत तथा निषाद आदि सप्त स्वरो का अर्थ का संकेत करके चमत्कार दिखाया है।

पुरुषोत्तम कृत रागविवेक

कवि पुरुषोत्तम कृत ‘राग विवेक’ के बड़े परिचय आदि देने के पश्चात् राग-परिवार और स्वरूप वर्णन हुआ है। काव्यात्मकता की दृष्टि से यह उत्कृष्ट कोटि का काव्य है। भैरव का स्वरूप निम्नलिखित शब्दा में वर्णित है—

उज्ज्वल गात सौहात सुधा तम उज्ज्वल वस्त्र विराजत सँसो।
सीस जटा मणि पानन कुडल कानन वण्ड विषे विष सोम सो जँसो।
नोचन लाल लसे ललि आल, त्रिगूल कपाल धरे कर बेसो।
सिंगी बजावत वरात भावन भैरव राग की रूप है ऐसो।
प्रात समय मरु मरुद श्रुनु भैरव मुप को दे।
प्रगट भयो तिन वदन लें उपजावन चिन चैन।

इस ग्रन्थ में कुछ प्रचलित रागनिर्वाह के अनिश्चित नए नामों का निर्देश भी किया गया है, जैसे, ‘पद्मिन्व राग’ और ‘हर्ष राग’ आदि। इन रागों का लक्षण स्वरो में नहीं बताया गया है, केवल शृंगार वर्णन है।

१ हिन्दी मञ्जरु, मिश्रबन्धु, सप्तम संस्करण, पृ० २०८।

२ सरस्वती मञ्जरु, रामनगर दुर्ग, वाराणसी।

३ ‘पद्माधर राग

पद्माधर चमक वसन पद्मपात्रि वज्र नैन।

पुष्पमालि नाना पुष्प अञ्जलिहि ऐन।’

भूधर कृत राग मंजरी

भूधर मिश्र की 'राग-मंजरी' में सत्ताईस पृष्ठों के भीतर राग तथा रागिनियों का परिवार वर्णन है तथा स्वरूप-शृंगार का विस्तृत चित्रण है।

गंगाराम कृत सभाभूषण

कवि गंगाराम कृत 'सभाभूषण रागमाला' में रागों का परिवार वर्णित है। रागों के स्वरूप का भी वर्णन है।

'मालकोस भार्या गौरी

कोकिल वयन तन बनें सु स्याम वाम सुन्दर

सुषिम नाद आव कली कानि हैं।

धवल वसन भूष देखे चंद लाजों विधि

रचि पचि कें बनाइ सुप दानि है।

स रि ग म पघ नि गेह संपूरन

सरद दिन चौथे पहर वपानि हैं।

अति ही सलोनी गौरी रागिनी वपानि हैं

इस सुर समयो वीचार गुनी जन मानि हैं।'

इसके पश्चात् कुछ रसखान के कवित्त भी दिए गए हैं।

शिवराम कवि कृत राग कौतिकपुर नवधा भक्ति सुवंश

'राग कौतिकपुर नवधा भक्ति सुवंश' शिवराम कविराज द्वारा रचित एक बृहद् ग्रन्थ है। इसके पाँच खण्डों में से केवल तृतीय खण्ड में राग वर्णन, परिवार वर्णन और स्वरूप वर्णन है। अन्य खण्डों में ईश स्तुति कवि वंश, कवि कुल, कवि के देश के ठाकुर के देश नगर, ठाकुर का वंश, सूरजमल का वंश, कुम्हरी नगर का वर्णन, सभा वर्णन, नवधा भक्ति, प्रेम लक्षणा, नव रस, कीर्ति, सूरजमल के पुत्र का वर्णन, आदि है।

तृतीय खंड में पट राग, राग ऋतु वर्णन, प्रत्येक राग की पाँच भार्या और अष्ट पुत्रों के वर्णन करने के पश्चात् इन सबों का स्वरूप वर्णन है। इसके पश्चात् शिवराम कवि ने भी रागों का मिश्रण करके राग बताए हैं।

सरदारसिंह कृत सुरतरंग

सरदारसिंह कृत 'सुरतरंग' में संगीत के कुछ अंगों पर प्रकाश डाला गया है। राग तथा रागिनियों का विवेचन प्रमुख है।

दयाचन्द जी कृत रागबत्तीसी

“राग बत्तीसी और रागमाला” पंडित दयाचन्द जी की रचना है।^१ यह जैन ग्रंथ है। इसमें रागों का विभाजन सस्कृत भाषा में है, परन्तु उसके पश्चात् रागों का स्वर्णमित्र में है। अन्त में राग वद्ध पद भी दिये गए हैं। ताल का प्रकरण भी ले लिया गया है।

रसरशि कृत राग सकेत

‘रस राशि’ के ‘राग सकेत’ में संगीत के अन्ध अंगों पर सक्षिप्त प्रकार डालकर, एक सौ दस रागों के नाम लक्षण सहित दिए गए हैं। यह ग्रंथ राजा श्री प्रताप के लिए सन् १८५१ की भाषा यदि सप्तमी को सम्पूर्ण हुआ।

प्रारम्भ में कुछलिया छंद में भगलाचरण देकर ही कवि विषय-श्रवण करता है।

श्री हरिहर गिरिजा गिरा गन पति गोपी गोप।

इनके मुख की लाग सौ भई राग की ओर।

भई राग की ओर चोप करि इन ही गायो।

छमो रागिनी राग सवन को रूप बिलाषो।

नाद ब्रह्म को स्वाद प्रवट कीन्हो भ्रमृतकर।

रसिवन में रस राशि आदि नायक श्री हरिहर।

पूर्ण मिश्र कृत राग निरूपण

श्री पूर्ण मिश्र ने ‘राग-निरूपण’ में केवल रागाध्याय को वर्ष्य विषय बनाया है। कुछ ग्रंथ इनके बृहद् ग्रंथ ‘संगीत-नादोदधि’ (जिसका उल्लेख पहले किया जा चुका है) के समान है। रागों के लक्षणों पर अधिक प्रकाश डाला है। उदाहरणतया—

‘रोही धक्कोही स्वरन्त अस्यापी निष ध्याउ।

सचाई सरि साइ के भैरव राग बनाउ।

सा जया ताल रूप

घ नि स रि गम प घ नि स रि। इति स्वर प्रछन।

संगीत राग-रत्नाकर

‘संगीत राग-रत्नाकर’ एक प्रकार का संकलन है। इसमें विभिन्न कृष्ण भक्त कवियों के पद संग्रहीत हैं। प्रारम्भ में राग-रागिनियों के चित्र भी दिए गए हैं। संगीत के अन्ध अंगों पर प्रकाश डाला गया है। यह ग्रंथ विभिन्न ग्रंथों में विभक्त है। प्राप्त ग्रंथ सूची

१. मुनि कांत सागर सग्रह, उदयपुर।

२. मार्ग ताल पाँच ते वक्थ। ताले चचपुटा ल्येत।

गुण ॥ ४ मधु प्सुतो ॥ ५५ चचपुटा ताल। आदि।

३. पुरातरव मंदिर, जोधपुर।

अध्याय है, जिसमें रागाध्याय को लिया गया है । स्वरूप वर्णन करते समय मल्हार का वर्णन 'हीय हुलास' के समान ही किया है ।

‘विरह राग गावत अधिक रोवत है जलघार ।
तन दुर्बल विरहा दहें विरहिन नाम मल्हार ।
सेज बिछाई कमल दल लेट रही मन मार ।
सजल जलद तन मन वस्यो रही सु छवि उरधार ।’

रघुनाथ कृत जगन्मोहन

रघुनाथ कृत ‘जगन्मोहन,’ ज्योतिष, वैद्यक, छन्द, अलंकार, नखशिख और गायन सभी का सम्मिलित विशद ग्रन्थ है, जिससे कवि की बहुज्ञता का पता चलता है । संगीत शास्त्र पर प्रकाश डाला गया है ।

‘मुद्ध सनातन ब्रह्मसो पहले उपज्यो नाद
वेद भयो ब्रह्मा भयो फेरि शास्त्र अनुवाद ।
नाद रूपी ब्रह्म है, ब्रह्म सरूपी नाद ।
नाद ब्रह्म में भेद नहिं बरने मुनि निरवाद ।’

रघुनाथ कवि ने रागिनियों के स्वरूप-वर्णन को विषय नहीं बनाया है ।

गोपाल पंडित कृत संगीत सार

गोपाल पंडित कृत ‘संगीत-सार’ तीरासी पृष्ठों का ग्रंथ है, परन्तु अपूर्ण है । इसका विषय भी राग तथा रागिनियों का विवेचन है ।

माधवदास कृत रागचिंतनी

‘माधवदास’ की ‘रागचिंतनी’^१ में सोलह रागों का वर्णन है, परन्तु इस वर्णन में यह नवीनता है कि रागों के स्वरूप से कोई सम्बन्ध नहीं, बरन् नायिका के स्वप्न देखने पर एक राग उत्पन्न हो गई, प्रिय की प्रतीक्षा में किसी विशेष राग का नाम आ गया । इसी प्रकार सभी रागों का नाम किसी न किसी रूप में आ गया है ।

लछीराम कृत राग विचार

लछीराम कृत ‘राग विचार’ बारह पृष्ठों का छोटा सा ग्रन्थ है, जिसमें रागों तथा रागिनियों का स्वरूप-शृंगार वर्णित है ।

इन सभी रागमालाओं में परिवार, स्वरूप और शृंगार वर्णन के पश्चात् रागों का मिथुन दिया गया है, परन्तु यह आवश्यक नहीं कि सबने एक ही सा मिथुन किया हो । कहीं समान मत है, तो कहीं भिन्न भी है ।

१. सरस्वती भंडार, रामनगरदुर्ग, वाराणसी ।

२. श्री द्वारकेश पुस्तकालय, कांफरोली ।

जैसे—

“त्रिवन पहारी मालवा तीन राग इक ठाइ
नाम मनोहर गौरि यह रवि के धृतिहि मुनाड ।”

सगोन दर्पण—हरिवल्लभ^१

और

“मारु त्रिविनि पहारी का तीन्यो मुर सम तानि
यह मनोहर राग है कही आपहुन मानि ।”

राग-रत्नाकर राधाकृष्ण^२

रागों के मिश्रण में कहीं कहीं भिन्नता मिलती है। करोदस्त राग गाने के लिए राधा-कृष्ण के अनुसार श्याम, गुजरी और गौरी को मिलाना पड़ता है, परन्तु हरिवल्लभ के अनुसार गौरी और श्याम में पूरबी का मिश्रण करना होगा,^३ फिर भी अधिकांश रागों के सम्बन्ध में मत एक ही है।

कुछ राग मालाएँ ऐसी भी प्राप्त हैं, जो विषय की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं, परन्तु उनके लेखकों का नाम अज्ञान है। अथर्व जैन ग्रन्थालय में प्राप्त कुछ ऐसी रागमालाएँ हैं, जिसका प्रारम्भ और अन्त यहाँ सूचनाएँ दिया जा रहा है। प्रथम ‘रागमाला’ तीन पृष्ठों में वारीक अक्षरों में लिखी हुई है, जिसका प्रारम्भिक तथा अन्तिम अक्षर यहाँ दिया जा रहा है।

प्रारम्भ

रागमाला झूहा

स्याम धरन तन दुप हरन सब रागन कौ राइ ।

चँवर दुरे भरदर करे, बनित भैरो भाई ।

पुहुय मात गर छजिहे, राग बरत है ताल

घाम फटक सर पीत सग भाव भैरवी वाल ।

अन्त

करत सजोग भरतार सो, रग है पीन बिलास,

बस्तर पहिरत पुहुय बे, घावन तनहि मुवाम ।

वैनी लावी स्याम बहु बगानी रग सेन

१. द्वारवेण पुस्तकालय; काँकरोली, 'म्यूजियम, अलवर; गंगा गोर्डेन जुगली म्यूजियम, बीकानेर; पुरातत्त्व मंदिर, जयपुर; सरस्वती मंदिर, उदयपुर ।
२. पुरातत्त्व मंदिर, जयपुर; म्यूजियम, अलवर; हिंदी साहित्य मध्येतन, प्रयाग ।
३. "स्याम राग अथ गुजरी गोडीमिलि अभिराम । करोदस्त या राग को गुनो कहत हैं नाम ।"—राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण । "जहाँ पूरबी गाइये गौरी स्याम समेत । करोदस्त गो जानिये होइ अथन दुप हैत ।"—सगोन-दर्पण, हरिवल्लभ ।

राग रागिनी तीस पटसुनी राइ कर हेत ।

इति रागमाला दोहा सम्पूर्ण ।”

द्वितीय, रागमाला में भी छः राग और तीस रागिनियों का वर्णन है । रागिनियों का स्वरूप वर्णन किया गया है ।

प्रारम्भ

चले कामिनी कन्त के गृह सुर अरु सब मेव
रह निरूप लक्षण कहो करो कृपा गुरु देव ।

श्रन्त

नैन कमल मुख चन्द कुच कठोर कन्चन वरन
हरति नाह दुप दंद देसकार सुकुमार तन ।

इति पट राग तीस रागिनी समेत समाप्त ।

तीसरी रागमाला प्रयाग संग्रहालय, प्रयाग में प्राप्त है, जिसमें लेखक और रचनाकाल का परिचय नहीं मिलता । छः राग और तीस रागिनियों का स्वरूप और शृंगार वर्णन छत्तीस पृष्ठों में किया गया है । संस्कृत और हिन्दी दोनों में रागों का स्वरूप वर्णित है ।

प्रारम्भ

श्रीः अथ मेघ रागः ।

नीलोत्पलाभव पुरिन्दु संमानचैलः पीतं वरं : स्तुपित चातक जाच्यमानः ।

पीयूष मद हसितो घन मध्यवर्ती वीरे युराजित जुवाकिल मेघरागः ।

दोहा— नील कमल द्विति पीत पट अमृत हास सित चीर ।

चातक जाचत मध्य घन मेघ जुवा जुत वीर ।

मल्लारी देशकारी च भूपाली गुर्जरी तथा टंका ।

च पन्चमी मार्ज मेघ रागस्य जोषिता ।

श्रन्त

अथ नट रागिनी दीपक की ।

तुरंगम स्कंधनि पवत वाहः स्वर्न प्रभः शोभित शोणगामः

संग्राम भूमौ विचरन्प्रतापी ।

नाटीय मुक्तः किल रंग भूतिः ।

दोहा— हय के कांघे हाथ धरि मल्ल रूप मवि रंग ।

लोहू चर चो गात सब नाट जुट उत्तंग ।

इति श्री रागमाला समाप्त ।

चतुर्थ रागमाला राजस्थान पुरातत्त्व मन्दिर के पुरोहित हरिनारायण संग्रह में प्राप्त है, जिसका लेखक अज्ञात है । सं० १८७५ को लिखी हुई इस प्रति में रागों का विचित्र रूप है । राग का नाम लेकर कवि ने काल्पनिक दोहों का निर्माण किया है ।

प्रारम्भ

राग गिरि

पीव पधारय प्रीति करि ऐसी सुणत आवाज
हसि हरपी उमगी घघिन राम गरी बन बाज ।
विलावल
सगि सखी सब ही सरस मुख मुरली की डेर
पीव पघारे पाहुण बिलावल जो डेर ।

अन्त

सौ तन तो पिजर भयो मन सुवटडो माहि ।
मति रमजारी मारियो जो रे आवे सौ नाहि ।
दोपग हाथिन बिरहनी मारगडो जोवत
तुम बिन म्हारा प्रीनमा निसि बासुर जोवत ।

रागमालाप्रो के उपर्युक्त विवरण के आधार पर निम्नांकित निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं—

- १—रागमालाप्रो का आधार शास्त्रीय तथा संस्कृत संगीत साहित्य है ।
- २—लक्षणों में विशेष अन्तर नहीं है, केवल थोड़े बहुत परिवर्तन से संस्कृत लक्षणों का अनुवाद कर दिया गया है ।
- ३—वर्णन शैली, दोहा-संबंध या दोहा-मनाक्षरी छन्दों के आधार पर बसी है । अर्थात् छन्द भी है, किन्तु प्राधान्य उपर्युक्त छन्दों का है ।
- ४—उदाहरणों में शृंगार-विषय प्रधान है । विविध प्रकार के प्रणय चित्र, सयोग और वियोग शृंगार के अन्तर्गत प्रस्तुत किए गए हैं ।
- ५—नायिका भेद का विषय बहुत प्रमुख और स्पष्ट रूप में चित्रित हुआ है । अलंकार स्वभावतः आ गए हैं और पिछले शास्त्र का उल्लेख गीत छन्दों के स्वरूप निर्धारण के अन्तर्गत हुआ है ।
- ६—भाषा प्रधानतया व्रजभाषा है, उसमें बुन्देलखंडी, राजस्थानी, तथा कहीं कहीं बहुत प्रचलित फारसी शब्दों का भी भेद है । भाषा में संगीत तत्त्व प्रमुख है ।

उपर्युक्त विशेषताएँ शृंगार युग्मों काव्य के साथ संगीत काव्य के साम्य को स्पष्ट करती हैं । दोनों क्षेत्रों की एकरूपता बहुत कुछ स्पष्ट हो जाती है ।

विभिन्न रागमालाएँ

शृंगार युग में बादशाहों के चित्र बना प्रेम के कारण फारसी और हिन्दी की रचनाएँ चित्रित की जाती थीं । चित्रों की कविताओं में और कविताओं को चित्रों में बदलना मुगल कालीन भारत में एक अलग कला ही बन गई थी ।^१ इसी के फलस्वरूप अनेक संगीत

ग्रन्थ, विशेष रूप से रागमालाएँ चित्र रूप में अंकित की गईं। रागमालाओं की पूर्व वर्णित पंक्ति में ऐसी कुछ चित्र रागमालाओं को रखना भी अप्रासंगिक न होगा। यहाँ कुछ उन रागमालाओं का भी परिचय दे देना आवश्यक प्रतीत होता है, जिनका विषय भी यद्यपि राग और रागिनियों का स्वरूप वर्णन ही है, परन्तु चित्रों में अंकित होने के कारण उनका अपना विशेष महत्त्व है। काव्य की पंक्तियों में व्यक्त भाव को लेकर उसके आधार पर चित्र अंकित किए गए हैं। इनमें से कुछ तो उपनिषित रागमालाओं में से ही हैं, और कुछ भिन्न हैं। ये सभी रागमालाएँ राजाश्रय में लिखी गई हैं, अतः कवि के द्वारा स्वयं नहीं चित्रित की गई हैं, वरन् राजाओं की कला-प्रियता के कारण सुन्दर भावों से युक्त रागमालाओं को लेकर राजाश्रित चित्रकारों के द्वारा उनका अंकन किया गया है। यों तो चित्रकला की विविध शैलियों की दृष्टि से उनका अपना अलग महत्त्व है, पर यहाँ केवल काव्यात्मक महत्त्व को दृष्टि में रखकर उनका संक्षिप्त परिचय दिया जा रहा है।

ऐसे ग्रन्थों में हरिवल्लभ का 'संगीत दर्पण' लक्ष्मणदास कृत 'रागमाला'^१ गोविन्द कृत 'रागमाला'^२ उल्लेखनीय है।

हरिवल्लभ के संगीत दर्पण की यह प्रति सुन्दरतम कही जा सकती है। सभी रागों के चित्र दिए गए हैं, यद्यपि केवल एक सौ सोलह दोहों की रचना है। अपूर्ण प्रति है। कहीं कहीं काव्य में वर्णित रूप और चित्रित स्वरूप में साम्य नहीं है। चित्रकार के मौलिकता के प्रेम के कारण ऐसा हुआ जान पड़ता है। उदाहरण के लिए, भैरव का वर्णन है :

भैरव राग विराजत भू पर,
सीस जटानि में गंग तरंगति लोचन चन्द्र लिलाटहि ऊपर।
हर रूप किए कर सूल लिए हरिवल्लभ दीक्षे वजे, डमरू पर।
भूपन नागनि के तन में धरि भैरव राग विराजत भूपरि।

चित्र में शिव जटाधारी तो हैं, परन्तु जटाओं में गंगा नहीं है, चन्द्रमा भी नहीं है। हाथ में त्रिशूल के स्थान पर वीणा लिए हैं, डमरू भी नहीं लिया है, धोती पहने हैं। नागों के स्थान पर मोती के आभूषण हैं। संग में तीन स्त्रियाँ हैं। एक गाने के लिए है, दूसरी मृदंग और तीसरी शंख बजा रही है। इस प्रकार भैरव के प्रसिद्ध योगी रूप में भी शृंगारिक रूप का ही आरोप कर दिया गया है।

लक्ष्मणदास की 'रागमाला'^३ में रागों के स्वरूप और चित्र वर्णन में समानता है, परन्तु वर्णन में मौलिकता है। भैरवी, भैरव की रागिनियों में से भी एक है और हिंडोल की भी एक रागिनी है। श्री राग की रागिनी को भी 'श्री' बताकर उसका वर्णन करते हैं—

“अथ श्री राग की रागिनी श्री रूप वर्णन।
मृदुल दुर्बल स्याम सरीर। ऊजल मंजुल भीने चौर।

१. गंगा गोल्डेन जुवली म्यूजियम, तथा खज़ांची चित्रशाला, बीकानेर।
२. भारत कला भवन, बनारस यूनिवर्सिटी।
३. वही।
४. भारत कला भवन, बनारस यूनिवर्सिटी, बनारस।

सज्जन गज्जन राजत नैन । कोकिल बल जीत भूदु बैन ।
परम मनोहर रूप उज्ज्वारी । उत्पति पच वान की मारी ।
पाउस बरस मध्य वर नारी । पितृ विदेस विरहिनि दुपकारी ।
सैं पाटा लेपनि सैं तिया । दरसन ह्वै लिप्यो कर प्रिया ।
भई सुमगल मूरति जवही । अस्व सिधु उमगे दूग तवही ।
आखिन तैं आमुन की धार । जनु छूटे मोतिन के हार ।
सोचन जल करि दिष्टि दिखाई । पिय तनु चिन्नु न देख्यो जाई ।

हिंडोल राग की रागिनी देसाप में नवीनता के कारण नारी का परंपर रूप चित्रित किया गया है ।

माल मेघ देसाप बिराजै । जाकी द्रुति हिमकर छवि लावै ।
पबो ठोवकर बरो भवाज मानौ सरद मेघ की गज
मल जुम कौं कछनी किए । है सज मधु गुमान हि लिये ।
बहु विसाल ऊचहु जाके रूप बरप भुव पडु ।
ताकी भली माल बपु घरें । आनन्दि उमगि भवामाव भालरै ।
माल रूप एक माढी लयै प्रीतम चित्तु पैम लयि पगे ।
लगति लगति ऊपर चढ़ि गई । नीचे नागन बनि फिर लई ।

दोहा— गुन भागरि नागरि तन सुगन्ध जनु साय ।
रापी चिन बेतेरपनि हमि देपी देसाप ।

इसके चित्र में भी एव स्तम्भ पर उल्टी चढ़ी हुई नान स्त्री है । दो पहलवान व्यक्ति इधर-उधर लड़े हैं । इस शैली विशेष में शारीरिक बल की ओर महत्त्व दिया जान पड़ता है । तभी नग्न स्त्री को भी पहलवानों के मध्य दिखाया है ।

गोविन्द कवि की 'रागमाला' में शृंगारिक वर्णन अधिक है । यद्यपि अनेक स्थानों पर अक्षर अलप्ट हैं, फिर भी अर्थ जाना जा सकता है । इसमें भी रागों का परिवार और स्वरूप वर्णन है । राग दीपक की रागिनी देमी का वर्णन है—

दिपावन दर्पन अग म...हा काम कवानि बडावनु है
रहै चिन उदास पिया परदेस है और बहू न सुहावनु है ।
हार मिगार बनाम व अग लपी यह हामु बडावनु है ।
गोविन्द कहै यह दीपक की रागनी देमी ये नाम बडावनु है ।

चित्र में भी ऐसा ही चित्र अंकित है ।

इसके अतिरिक्त कुछ पूर्ण और कुछ सडित प्रतियाँ, बम्बई तथा लखनऊ म्यूजियम में प्राप्त हैं । चित्र रागमालाओं का विभाजन चित्र-शैली तथा राग विशेष के नामों के आधार पर किया जाता है, अतः एक ही रागमाला के पृष्ठ भिन्न भिन्न पुस्तकालयों में बिखर गए हैं ।

लखनऊ म्यूजियम में कुछ रागमालाओं की सडित प्रतियाँ हैं । चित्र रागमालाओं

की इन खंडित प्रतियों का साहित्यिक दृष्टि से यही महत्त्व है कि एक चित्र पर लिखी हुई पंक्तियों के आधार पर कवि की सम्पूर्ण रचना को प्राप्त किया जा सकता है। उदाहरणार्थ, लखनऊ म्यूजियम में वीकानेर शैली की एक रागमाला प्राप्त है, जिसमें कवि अनंत की रचना के आधार पर चित्र बनाये गए हैं। उसका एक अंश यहाँ दिया जाता है।

“रागिनी मालविका—

भैरु की रागिनी मालविका नाम।

थलनुतपनि कमल दल लीये। तन पीने दीपरावति कीये।

श्री फल ब्रह्म तरे विश्राम। कवि अनंत मालविका नाम।”

अथवा “श्री राग की रागिनी गुजरी प्रथम।

स्याम सरीर अति सुंदर केस। मलय ब्रह्म पलवनि सुदेस।

कर लीये साव कारति करै नाव अनंत गुजरी घरै।”

इसी प्रकार सम्पूर्ण ‘राग माला’ के चित्र कवि के नाम की छाप से समन्वित कविता के आधार पर एक ही स्थान पर संकलित किए जा सकते हैं। इस प्रकार की रागमालाएँ समस्त भारत के विभिन्न ‘कला-संग्रहालयों’ में प्राप्त हैं।

व्यावहारिक संगीत-साहित्य

व्यावहारिक संगीत-साहित्य से तात्पर्य है—वह साहित्य-संगीत जो समाज के लिए विशेष उपयोगी रूप में प्रयुक्त हो। इस साहित्य को दो रूपों में विभाजित किया जा सकता है :—

१—उदाहरण ग्रन्थ

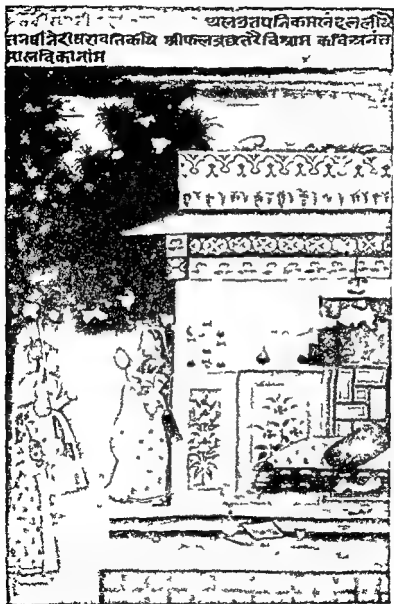
२—जन संगीत

धार्मिक दृष्टि से ईश्वर की स्तुति के लिए लगभग सभी देशों में संगीत का आश्रय लिया जाता है। भारतीय समाज में धार्मिक उत्सवों के अतिरिक्त ऐसे अनेक अवसर आते हैं, जब केवल संगीत के ही माध्यम से भारतवासी अपने आह्लाद को प्रकट करते हैं। इस प्रकार का संगीत उनके जीवन में इतना विद्यमान है कि किसी भी शुभ घड़ी को मनाने के लिए गीतों का आश्रय लेना आवश्यक है, इसका प्रमाण वैदिक काल से मिलता है। ईश्वर को रिझाने के लिए यदि हमें भजन, कीर्तन पद और आरती की आवश्यकता पड़ती है तो वन्धे के जन्म, विवाह अथवा अन्य किसी अवसर पर, बधावा, घोड़ी, वस्त्र आदि गीतों को गाकर हर्ष मनाया जाता है। यह केवल घरों में ही सीमित नहीं रहा। सामाजिक, राजनीतिक तथा किसी भी प्रकार के सामूहिक उत्सवों के लिए सामूहिक गान और सामूहिक नृत्यादि से अवसर को राग रंजित किया जाता रहा है। हिन्दी साहित्य के इतिहास में आदि काल में लिखे गए अनेक ‘रासो’ इसके सुन्दर उदाहरण हैं।

जनता की इस व्यावहारिक भाँग के ही कारण ऐसी सामग्री प्रचुर मात्रा में प्राप्त

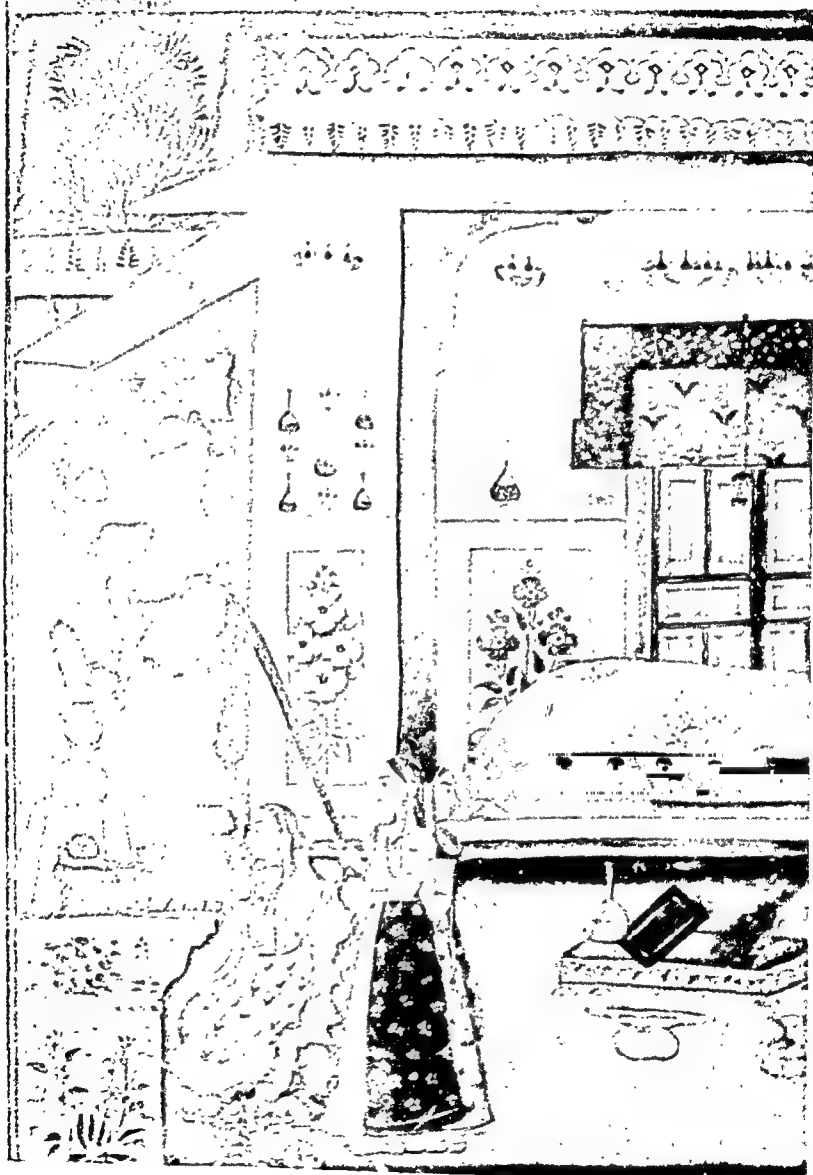
१-देखिए, चित्र रागिनी मालविका।

२-देखिए, चित्र रागिनी गुजरी।



राजिनी मालविका
 (स्टेट थ्युडियम ससनेन व सोनय स प्राप्त)

म्यामसरीरञ्जति सुदरकस मलय
 करलीयेलाचकारतिकर नाक्त्रनतमु
 रीधे



रागिनी गूजरी
 (स्टेट म्यूजियम, लखनऊ के मौजन्य से प्राप्त)

है, जिसका विविध अवसरो पर, साधारण जन समूह द्वारा, राज घरानों में, उत्सवों में तथा मन्दिरों में गायन होता था और उसका अपना अलग महत्व था। शृंगार युग में संगीत का प्रचार होने के नाते हर समय पर इसकी आवश्यकता पड़ती थी, अतः ऐसे गीतों से साहित्य का भी कोप भर गया। इसमें राग-रागिनियों को भी महत्व मिला और कुछ केवल गेय काव्य के रूप में व्यवहृत रहा।

संख्या में अधिकता और विषय में विविधता होने के कारण इस कोटि की रचनाओं को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है—

प्रथम, उदाहरण ग्रन्थ

और

द्वितीय, जन-संगीत।

उदाहरण ग्रन्थ

शृंगार युगीन काव्य की विशेषताओं में से एक है—लक्षण-सदय ग्रन्थों का लिखा जाना। आचार्यत्व की उपाधि प्राप्त करने की इच्छा से कवियों ने रीति ग्रन्थ लिखे। सस्कृत ग्रन्थों के अनुसार हिन्दी में भी काव्य शास्त्र, नाट्य शास्त्र और छन्द शास्त्र आदि पर लक्षण ग्रन्थ लिखे गए और लक्षण ग्रन्थों के आधार पर जो सदय ग्रन्थ लिखे गए, उन्हें उदाहरण ग्रन्थों के नाम से पुकारा जा सकता है। ये लक्ष्य ग्रन्थ शास्त्रीय दृष्टि से तो पूर्ण हैं, परन्तु उनमें रस का स्वाभाविक प्रवाह कम मिलता है। संगीत-काव्य के उदाहरण ग्रन्थ लक्ष्य ग्रन्थों से कुछ भिन्न हैं। इनमें दोनों प्रकार के ग्रन्थ प्राप्त हैं। कुछ शास्त्र की दृष्टि में रस कर लिखे गए हैं और कुछ ग्रन्थों में ऐसे गीतों की रचना है जो शास्त्रीय दृष्टि से संगीत के लक्षणों के अनुसार ठीक बैठते हैं, ऐसे ग्रन्थों को उदाहरण ग्रन्थों में रखा गया है। इनमें नियमों की कठोरता न रहने के कारण स्वच्छन्द प्रवाह भी मिलता है। सभी राग-रागिनियों में बद्ध गीत काव्य को उदाहरण ग्रन्थों के अन्तर्गत रखा गया है। ये काव्य साहित्यिक दृष्टि से भी सुन्दर हैं। ऐसा साहित्यिक उदाहरण-काव्य अधिकशत साहित्य के विद्यार्थियों के सम्मुख था चुका है, जैसे सन्त साहित्य और भक्ति साहित्य। यहाँ पर साहित्य पर सक्षेप में विचार करके केवल अप्रकाशित और अभी तक लगभग अज्ञात रचनाओं पर प्रकाश डाला जा रहा है।

भक्ति-काव्य

भक्ति काव्य के अंतर्गत निर्गुण सन्तो तथा सगुण भक्तों द्वारा रचित काव्य संगीतात्मक है। सन्त साहित्य में विविध भक्तों के सन्तों के भजन राग-रागिनी बद्ध मिलते हैं। विशेषतया दादू पदियों के अत्यन्त पद समग्र है। वह एक अलग विषय है। यहाँ तो केवल यह देखना है, कि उससे और संगीत के लक्षणों से कितना सम्बन्ध है। यह ठीक है कि ये वैराग्य पूर्ण भजन सन्तों द्वारा गाए जाते थे और उन्हीं रागों में गाए जाते थे, जिनमें लिखे हुए मिलते हैं, परन्तु यह केवल एक परम्परा का निर्वाह करने के हेतु था। यदि कोई भजन भैरवी में गाया जाता है तो इसका अर्थ यह नहीं था कि माल कोप में उनको नहीं गाना चाहिए था

गीरी में गाने से उसका प्रभाव बदल जाएगा, वरन् केवल इसलिए कि गुरु के द्वारा जिस राग में भजन गाया गया वह शिष्यों के द्वारा उसी में गाया जाता रहा और लिपिकारों के द्वारा उसी प्रकार लिखा गया। अब केवल पढ़ने और लिखने में ही राग के नाम का निर्देश होता है, शेष कोई सम्बन्ध नहीं।

इन गायकों को रागों के सम्बन्ध में इतनी जानकारी अवश्य थी कि अमुक राग अमुक समय में ही गाना चाहिए, अतएव जाग्रति के सन्देश का गीत भैरव-भैरवी में गाया गया। जो पद गुरु ने जिस समय गाया, उसे उसी समय के अनुकूल राग में वाच दिया और शिष्य उसे उसी प्रकार गाते रहे। ऐसा राग-वद्ध काव्य बहुत अधिक मात्रा में प्राप्त है।

राग-वद्ध गीत-साहित्य का प्रचार बहुत अधिक था। सन्तों का सम्बन्ध अधिकतर जनता से था, अतः ऐसा राग-वद्ध साहित्य लोक-गीतों के रूप में साधारण जन-समूह को कंठाग्र भी है और लिखित रूप में भी प्राप्त है।

सन्तों के अतिरिक्त सगुण भक्तों के भजन-संग्रह भी रागों में वद्ध मिलते हैं। भक्ति-साहित्य में राग-रागिनियों का अधिक महत्त्व है, इसका कारण उनकी सगुण भक्ति है। सगुण भक्ति होने के कारण उनकी उपासना मन्दिर में किसी देवता को प्रतिष्ठित करके भी होती थी और मन्दिरों में प्रातः से लेकर रात्रि तक, समय के अनुसार रागों में पद (गीत) गाए जाते थे। उसी परम्परा का पालन अन्त तक होता रहता था। इन पदों (गीतों) में रागों का स्वरूप भी कम विगड़ता था। मालकोंस का भजन उसी-राग के स्वरों में रात्रि को ही गाया जाता था। सुबह के समय रात्रि का राग नहीं गाया जाता था। यही कारण है कि लगभग जितना श्रुष्टछापी साहित्य मिलता है, सभी रागवद्ध है। शृंगार युग में केवल कृष्ण भक्ति ही प्रचलित थी, अतः तत्कालीन सभी भजनों का आलम्बन कृष्ण है। इसका उदाहरण आज भी भारत के कुछ मन्दिरों में मिलता है, जहाँ परम्परा का पालन हो रहा है। वहाँ हमें भक्तिकालीन गेय काव्य के स्वरूप की भाँकी मिलती है। नाथद्वारा (उदयपुर) का श्रीनाथ जी का मन्दिर इसका सर्वोत्तम उदाहरण है। भोर से रात्रि के दस बजे तक का परम्परानुगत कार्यक्रम और श्रीनाथ जी की प्रत्येक सेवा पर विशेष रागों में वद्ध विशेष भजनों का गायन अभी तक प्रचलित है। यद्यपि यह नहीं कहा जा सकता कि रागों में उसी स्वर-लिपि का प्रयोग अब भी किया जाता है, जो उस समय प्रयुक्त की जाती थी या लक्ष्णों की दृष्टि से रागों का सही गायन होता है—क्योंकि उनके गाने का ढंग ऐसा है, जिनमें अशुद्धि होना सम्भव ही नहीं, अनिवार्य है। निर्धारित समय में निर्धारित कुछ भजनों की नियुक्ति आठ या नौ गायकों के द्वारा गाये जाने के आदेश का अब भी पालन किया जाता है। समयाभाव के कारण द्रुत लय हो जाती है और शुद्ध मध्यम के स्थान पर तीव्र मध्यम का लग जाना सम्भव ही है, अतः राग के लक्षणानुसार स्वर नहीं लग पाते, परन्तु गायन-काल का ज्ञान अभी तक गायकों को बहुत पूर्ण है। इसके अतिरिक्त, होली के दिनों में घमार का गायन और प्रातःकालीन स्तुति के लिए गम्भीर ध्रुपद का गायन अभी तक प्रचलित है, किन्तु उन गीतों में भी द्रुत लय के कारण घमार के बोल चाँचर में परिवर्तित हो जाते हैं और गीत (पद) की मूल गम्भीरता नष्ट हो जाती है।

चाहे उन गीतों का वर्तमान रूप कुछ भी हो, रागा में बंधने का महत्त्व इससे सिद्ध होता है। एक ही पद यदि भिन्न रागा में मिलता है, तो भी इसका कारण यही जान पड़ता है कि वह पद विभिन्न काला में गाया गया है। ये भक्त गायक रागों को समयानुसार ही गाने थे। इस साहित्य की मात्रा बहुत अधिक है। भक्ति काल से बना आता हुआ साहित्य मृगार युग में भी जीवित रहा। अनेक संग्रह ऐसे प्राप्त हैं जो केवल भक्तों को एकाग्र करने के लिए बनाए गए हैं।

उदाहरण ग्रन्था में कृष्णानन्द व्यास देव 'रागसागर' इन राग कल्पद्रुम^१, सुन्दरतुलना कृत रागमाला^२, व्यास कृत रागनिर्णय व्यास जी की वाणी^३, प० देवकी मन्दन मिथ गौड़ की पुष्पिणी (जिसमें सुसंयोजित कवियों के पद संग्रहीत हैं)^४, गुरु गोपात्र कृत संगीत पञ्चीसी^५, राग रत्नाकर तथा भक्त चिन्तामणि^६, मानसिंह कृत राग-सागर^७, जवानसिंह जी 'बृजराज' कृत 'रस-नरग'^८, नागरीदास कृत अनेक ग्रन्थ^९, प्रतापसिंह जी 'बृजनिधि' कृत हरि पद संग्रह^{१०} को लिया गया है।

राग-कल्पद्रुम

उदयपुर महाराणा के संगीतज्ञ श्री हीरानन्द व्यास देव के पुत्र श्री कृष्णानन्द व्यास देव 'राग-सागर' का लिखा हुआ 'राग कल्पद्रुम' एक सुन्दर उदाहरण ग्रन्थ है। इसमें नाद, स्वर और संगीत शास्त्र के मुख्य अंगों पर संक्षेप में, अल्प संस्कृत ग्रन्थों के उद्धरण देकर उदाहरण स्वरूप भजन दिए हैं। इन भक्तों का सघट इन्होंने बोल बाइन रूप भारत भ्रमण करने के पश्चात् किया है। इसीलिए इसमें संस्कृत हिन्दी, गुजराती, मराठी, बर्णाटी, तैलंगी तामिल, वगैरा, उडिया, अरबी, पारसी, उर्दू, पेंगयान, अंग्रेजी तथा राज-पूताने की नाना प्रादेशिक भाषाओं में प्रचलित अनेक प्राचीन गानों का संग्रह है। बहुत से ऐसे गान हैं जो अब प्रायः लुप्त हो चुके हैं, अतः अनेक प्रसिद्ध और प्रजात संगीतज्ञों तथा लेखकों की रचनाओं के साथ 'राग सागर' इन रचनाओं भी हैं।

यह ग्रन्थ सात विभागों में विभक्त है। 'राग विवकाध्याय' महत्त्व में है। 'राग

१ पुस्तकालय, सत्यनन्द विश्वविद्यालय।

२ धार्य भाषा पुस्तकालय, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी।

३ यही।

४ यही।

५ यही।

६ पुस्तकालय, सत्यनन्द विश्वविद्यालय, म्यूजियम, अलवर।

७ मुनि जति सागर संग्रह, उदयपुर।

८ पुस्तकालय मंदिर जोधपुर, मुनि जति सागर संग्रह, उदयपुर।

९ धार्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

१० अज निधि प्रकाशनी, पुरोहित हरि नारायण शर्मा द्वारा सम्पादित।

गोविन्द संगीत सार' के समान इसमें भी तान-प्रस्तार, आलाप, पलटा प्रस्तार, अलंकार आदि की सरगमें दी हैं।

उदाहरण स्वरूप, स्वरालाप पलटा प्रस्तार

स रे ग म प ध नि १ स नि ध प म ग रे स २
सरे सेरेग १ रेग रेगम २ ग म ग म प ३ म प म प ध ४
प ध पधनि ५ ध नि ध नि स ६ स नि स नि ध ७
नि ध नि ध प ८ ध प ध प म ९ पम पम ग १०
मग म ग रे ११ ग रे ग रे स १२

इस ग्रन्थ में तत्कालीन प्रचलित लक्षण गीतों का भी संकलन है। उदाहरण के लिए सदारंग का प्रचलित भैरव का लक्षण गीत चौताल में इस प्रकार दिया है:—

‘भैरव चौताल’

स रे रे ग म प ध नि सप्त स्वर मो मन में ऐसे आए।
आरोही अवरोही स रे ग म नि ऐसे होत नि ध प म ग रे स।
पुन दुगुन कीजै तो ऐसे लीजै सुरन को तव आवे
सवन के मत में कण्ठ को सुधार।
धनि सनि सरे सरेग रेग मग मप मप ध पधनिव
नि स सनि धनि धप धम मप मग मग मग रे ग रे स

अथ दूसरा आभोग

दुगुन सरगम कियो विचार
गुरुन पै सिख के स्वरन को उचार
सस रे सस सरे गरेस मस रे ग रे स स रे ग म गरेस
स स रे ग म प ध नि ध प म ग रे स। स रे ग म प नि ध नि स
नि ध प म ग रे स नि ध प म ग रे स ध प म ग रे स
प म ग रे स म ग रे सा ग रे सा सा नि नि ध नि
नि ध प ध ध प स प प म ग म ग रे ग ग रे रे रे स।

अथ तीसरा आभोग

और दुगुन कीजै तो ऐसे होते हैं
सवन के श्रवण में नीके सुहावे
स स रे स रे रे रे ग रे ग ग म ग म म प स
प प प ध प ध ध ध नि ध नि नि नि स नि सा
नि सा सा नि सा नि नि नि ध नि ध ध ध
प ध प प प म प म म ग म ग ग रे ग रे रे रे स रे सा।

चुरपद मध सदारंग बनाई

सभी प्रकार के लक्षण गीत, गीत, भजन और लोक गीत, एकत्रित हैं। उदाहरण के लिए एक लोक गीत है,

“महाराज बनिनिया गीने चली, धरे हो ठाड़ी रही रे ।

नैनो रोवे वारी मुस हूसे री, छटकी न खाई है पछाड,

आए बनिया से चले भवने नेहर हो गए पहाड—धरे हो ठाड़ी रही रे । ॥”

देशी तथा विदेशी भाषाओं के गीनों का भी सम्मेलन है । उदाहरण स्वरूप पंजाबी का एक ध्रुपद है ।

‘असा नाल कुडी कुडी गलाकर ।

दारहदा प्यारिय और दे नाल

हसदा बोलदा सदेने जादानो के धोलधोल

रतदेहाडे ध्यान रहदातु

साडा सोण्या भावदा नाही माइडे बोल

मामल बरसानु घायल बीना

सावली सुरत निरलह न लीना चिन्चोर धमोल ।

भोह वमान तिरछी चलावदा

नैना दे बानतु सोच लावदा तोल तोल ।’

गायन की विभिन्न शैलियों के गीत ध्रुपद, धमार, क्याल, टप्पा, ठुमरी, तराना आदि सभी सम्मिलित हैं ।

‘टप्पा

मेडे केडे नुमाामीवे तेडे धोल घतिने

निन उठ ज़िद तप हो रहदिवे

तेडे तानर अपने पराए लोक देसाई

तेडे न चह दिवे ।’

राग-रत्नाकर तथा चिन्तामणि

प्रकाशित पुस्तकों में ‘राग कल्पद्रुम’ के पश्चात् ‘राग-रत्नाकर तथा भक्त चिन्तामणि’ उल्लेखनीय हैं । इसमें अष्टछापी भक्त कवियों के पद सम्मिलित हैं । इन पदों का संग्रह ताना भक्त राम, मेम्बर धर्मगमा, जालन्धर ने विनोदार्थ किया था । सन् १९७८ में गैम राज श्री कृष्णदास ने इसको प्रकाशित कराया । इस पुस्तक में कृष्ण भक्तों के प्रचलित पद सम्मिलित हैं । ये रचनाएँ राग और तालबद्ध हैं । इनका साहित्य में बहुत महत्व है । इसमें स्वरों के लक्षण नहीं हैं, केवल उदाहरण स्वरूप भजन ही दिए गए हैं । इनका भक्तों की दी हुई रागों से सम्बन्ध यही है कि ये गीत इन्हीं रागों में और इन्हीं तानों में गाए जाने रहे होंगे । कृष्ण से सम्बन्धित सभी विषयों पर बनाए गए पद, विनय के पद, पूजा तथा सब अवसरों पर गाए जाने वाले पद, मित्रों के । जगम, दान, गोभी, सरस, हात्ती आदि पर लिखे गए हैं ।

राजार्थों की रचि के कारण संगीत में भी रचना का आधार था, अतएव ध्रुपद और धमार की कम बन्धनों मिलती हैं और क्याल, ठुमरी और टप्पा अधिक मिलता है ।

वमार की संख्या यदि अधिक है तो उसका कारण यह है कि वमार होली गायन है। होली पर पूरे मास उत्सव मनाया जाता था। उसमें वमार आज के समान गम्भीरता से न गाया जाकर, द्रुत लय में गाया जाता था, अतः चाँचर^१ के समान प्रभाव डालता था। ध्रुपद में भी विषय की गम्भीर तान रहकर शृंगारिक पद गाए जाते थे। जैसे,

लाय दिखावो री माई प्यारे को चरण

श्याम विरह मोहि व्यापत है बाही के शरण ।^२

यही बोल 'ख्याल' के हो सकते हैं।

इन संग्रहों में राजस्थान के महाराजाओं का बहुत बड़ा हाथ है। महाराजा मानसिंह 'रस राज', 'जवानसिंह जी महाराज' 'ब्रजराज', 'नागरीदास (सार्वतसिंह)', प्रतापसिंह जी महाराज 'ब्रजनिधि' के बहुत संकलन मिलते हैं। इन सभी ने विभिन्न प्रचलित राग-राग-नियों में प्रचलित गीतों का संकलन किया है।

महाराज मानसिंह ने एक ग्रन्थ 'राग सागर' लिखा और इसके अतिरिक्त अनेक गीतों की रचना की। गीत अधिकतर शृंगारिक भावनाओं से भरे हैं। ध्रुपद भी 'चारताल' में है, पर उसमें न तो चारों अंग, स्वायी, अन्तरा, संचारी तथा आभोग हैं और न भावों की गम्भीरता है। उदाहरण के लिए,

'राग देवगंधार चौतालो

राखे कजरारे तेरे जन विना ही दीनै अंजन के अनिय्यारे। अस्ताई

मतवारे रसरज विना ही मद प्याके कन्हूईय्या कुं पियारे ।'

ध्रुपद और ठुमरी में भावों तथा आकार की दृष्टि से विशेष भेद नहीं है ।^३

'राग कालिंगडी ठुमरी आडो तितालो

अलबेले चम्पा चीर में । अस्ताई

बिजली सो चमके सरीर पियारी जी रो

पियरी घटा की भीर में

इनके काव्य में शृंगारिता भी बहुत है।

जवानसिंह जी महाराज ने 'ब्रजराज' और 'नगवर' के नाम से राग और ताल में बद्ध सुन्दर रचनाओं का संग्रह किया है और कुछ स्वयं भी बनाए हैं। इन्होंने केवल ध्रुपद ख्याल, टप्पा, ठुमरी ही नहीं लिखे हैं, वरन् घोड़ी, बन्ना, समघिन के स्वागतार्थ गीत, सांभी या किसी भी अवसर पर गाए जाने वाले लोकगीतों को राग-ताल में बाँध कर लिखा है ।^४

१. चाँचर एक चंचल गति की ताल है।

२. रत्नाकर तथा भक्त चिन्तामणि, लखनऊ यूनिवर्सिटी लाइब्रेरी; म्यूजियम, अलवर।

३. ध्रुपद गान्धीय प्रधान तथा ठुमरी चांचल्य प्रधान गीत है।

४. जन्म के समय का गीत—'बघाई सारंग': अलबेली जचा माग सुहाग भरी हो गोद

इन्होंने अधिकतर 'नगधर' के नाम से पद लिखे हैं। पुरातत्त्व मन्दिर (अब जोधपुर में है) में जो इनके संग्रह की संहिता प्रति 'गीत-संग्रह' के नाम से मिलती है, उसमें 'नगधर' के नाम से ही पद हैं। जैसे—

‘भूलत भ्रमक भकोर नमै अतिनगधर पिय मन भाई’

प्रवा ‘नगधर स्याम तमाल के मनु लपटी हैं बेल मुहाई हो।’

अन्य गीतों के प्रतिरिक्त रास के भीत और उस पर काव्य बहुत सुन्दर हैं। सामूहिक नृत्य ‘गरवा’ जो गुजरात में बहुत प्रचलित है उसने लिये लिये गए गीत अत्यन्त सुन्दर हैं। गुजराती, मेवाड़ी मारवाड़ी और वज भाषाभाषा में पद हैं। रास के पद (गीत) का उदाहरण—

“राग ईमन रास चीनालो

धोम धोग तत तत तन येईयेई येई

नृत्यन मुधर स्याम सात मन भाई

धुमकट धुमकट घिलान राग रही पिय मग नृत्यत

नबेली सबही मुहाई।

तता येई तता येई धोग गत लेत प्रीतम सग

गत अल्ला मिनी राग बेदारो गाई।

उघट उघट रीझ नगधर सग राग लेत

चपल नैन बट भई निमुवन छवि छाई।”

‘नगधर’ के संग्रह में नहीं नहीं नागरीदास वृत्त दोहे या पदाक्षर और हरिदास स्वामी कृत दोहे भी गीतों के बीच बीच में मिलते हैं।

‘नागरीदास’ महाराज सायतमिह का उपनाम है। इन्होंने ‘उत्सव माला’ में राधा कृष्ण के वर्षोत्सव का राग-रगिनियों में वर्णन किया है। इनकी एक पुस्तक ‘पद-मुक्तावली’ पोषी खाना, जयपुर में है, जिसका लिपिकाल स० १७६८ है तथा लिपिकार मानग राम है।

मन्द महर कुल दीप उजारी शत्रुम के उस साल को

महर जसोदा छोटा जायो सोहत हैं तन स्याम को

नगधर जनम असीतम टाड़िन भैया भयो बलराम को।

या बनरा राग सोरठ मल्हार-साल भूधरी

बनडा जा हो राज नवल बना रे रगराता।

भुय वकज की सोमा निरपत निरप निरप निरपाता

प्रीत छरे देयत प्यारी कुं पिर वृष वहि दिस जाता।

देय छवी दूग वजन इकटक नगधर पिय मदमाता।

१. गीत-संग्रह, पुरातत्त्व मन्दिर, जोधपुर।

२. स्मृतिपत्र, अलवर।

इनके संग्रह फाग विलास,^१ फूल विलास^२, फाग-विहार^३ के नाम भी प्राप्त हैं। नागरी दास के अन्य अनेक ग्रन्थ प्राप्त हैं तथा सभी समान रूप से संगीतात्मक हैं।

इसके अतिरिक्त प्रतापसिंह ब्रजनिधि के 'ब्रजनिधि-त्रीसी',^४ 'प्रेम-प्रकाश'^५ 'फाग-रंग', 'रमक भमक वत्तीसी' (अठारह कृतियों का संग्रह),^६ 'गीत-संग्रह',^७ चतुर कवि के 'कवित्त संग्रह',^८ सिरदारसिंहजी का 'मुर-तरंग',^९ महमद शाह की 'संगीत मालिका टीका',^{१०} 'शृंगार-संग्रह'^{११} आदि अनेक कवित्त-संग्रह ऐसे प्राप्त हैं, जिनमें राग और ताल वद्ध गेय पदों का संग्रह है।

जन-संगीत काव्य

व्यावहारिक संगीत ग्रन्थों में दूसरा वर्गीकरण 'जन-संगीत काव्य' का है। 'जन-संगीत काव्य' का अर्थ है जो काव्य जन मात्र पर आधारित अथवा उससे सम्बन्धित हो। ऐसा गेय काव्य 'जन-संगीत काव्य' के नाम से यहाँ रखा जा रहा है। यह काव्य विविध प्रकार का है। विषय की दृष्टि से इसको हम तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं : ऐतिहासिक, सामाजिक और धार्मिक।

इस साहित्य को यह विशेषता है कि यह गेय है, परन्तु इनमें राग और ताल का बन्धन नहीं है। ताल के अभाव में कोई भी गायन कर्णप्रिय नहीं हो सकता, इसलिए प्रत्येक गीत बिना प्रयास के ही एक विशेष लय में बँध जाता है। यह लय विशेष, स्वयं ही एक ताल को जन्म दे देती है। गाँवों में प्रचलित वाद्यों पर ही ये गेय-काव्य ठीक बैठते हैं।

ऐतिहासिक गज़ल

ऐतिहासिक विषयों को आधार बनाकर 'गज़ल' और 'आल्हा' लिखे गए। जिस प्रकार 'आल्हा' में वीर रस प्रधान रख कर ऐतिहासिक कथाओं से कथानक लेकर एक विशेष लय वद्ध गेय काव्य बनाया जाता है, उसी प्रकार 'गज़ल' में कवि अपने राज्य के राजा का,

१. म्यूजियम, अलवर।
२. वही।
३. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
४. पोथीखाना, जोधपुर।
५. म्यूजियम, अलवर।
६. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
७. म्यूजियम, अलवर।
८. पब्लिक लाइब्रेरी, भरतपुर।
९. अनूप संस्कृत लाइब्रेरी, बीकानेर।
१०. वही।
११. लेखिका के निजी संग्रह में विद्यमान है।

नगर का नरानीन नगर की स्तिमि का तथा प्रहृर का थोडा थोडा वणन करता है। दाभा हा काय म मूहिक गान के रूप म याण जाने हैं। जन-संगीत काव्य म वर्णित गजल' आधुनिक गान्यन गतिया म प्रचलित गजन से सबथा निग्र है। उसका वणन छाना म किया गया है। गजन का न पय है यह विनेष गान तिसम आठ मानाए होनी हैं। कहरवा (जा गारा म वजाइ ज न वानी नालो म अययिक प्रचलित है) को दगनी लयम वजाकर दो सान्वति म एक पति का गाया ना सकता है जितना गजल प्राप्त हैं मभा की लय एक ही हाती है। मेनल करि की चित्ती की गजन उन्पपुर और चित्ती की गजल अजन व काव की दुयाता याव का गजन वयाण कवि वृत्त गिरनाम गजल भात्र कवि की उन्पपुर गजल नन्पास की वियाग आनी गजन जाति सभी म एक ही प्रकार का लय है।

लेनल कवि की चित्ती की गजल का एक भग महां उड़न किया जाता है।

गड चित्ती है बका
वि सानु समद मे लवा
वि बडल पूर तल बहती
वि अरू गम्भीर भी रहती
कि अस्मदेत अस्लाजान वाषो
पुल बडी परवीन गेंबी पीर है नात्री
वि अक्बर अवनी या राजी। आति

कहों कही एक ना अनरा का वाक्य या बनी है। उसका कारण उनके गान का बिन्धु गण है। कि के प्रयाग स ही अगनी पक्ति प्रारम करने का बोध जाता है। यह छान मूमनमाना के प्रमार मे हो हिन्नी म आया है इसलिए भाषा में भी उद्गु गान का प्रयाग मिलता है।

मजलस

गजन के अनित्ति एक प्रकार का वाक्य मिनता है, आ मजलस कहता है। बहुत ने मान्तिगकार ने म काव्य और फिर संगीत काव्य मानने के लिए तयार हा न हुगे परन्तु जिस प्रकार गज का घा हात हूण भी उछ घा पय का होन के कारण वन्तू का का प के अनित्ति रखा गया है उगी प्रकार गज म निसे जाने पर भी नवानम हात के

१ पुरातन्य मन्त्रि ओषपुर।

१ यही।

३ यही।

४ यही।

५ यही।

६ यही।

कारण 'मजलस' को भी संगीत-काव्य के अन्तर्गत रखा जा सकता है।^१ इसकी ओर अभी तक साहित्यिकों का ध्यान नहीं गया है। जितना साहित्य प्राप्त है, उसको देखने से पता चलता है कि इसको लिखने वाले या तो चारण कवि थे अथवा अन्य कोई भी दरबारी व्यक्ति थे। इनका प्रयोजन मुख्यतः राजा की प्रशंसा और दरबार का वर्णन करना होता था। विशेष प्रतिभावान न होने के नाते साधारण भाषा में उसको लिखते थे, परन्तु प्रत्येक वाक्य में एक ही तुक के कुछ शब्दों को जोड़कर गद्य को भी पद्य सा बना देते थे। सम्भव है कि यह 'मजलस' राजा के सामने दरबार में विशेष लय में गाया जाता रहा हो। मुसलमानी प्रभाव इस पर स्पष्ट है।

उदाहरण के लिए—

‘अथ मजलस लिप्यते
अहो आठो बेयार बैठो दरबार बंदणी रात कहो मजलस की बात
कहो कोण कोण मुलक कोण कोण राजा देपे कोण कोण
वादसाह देखे कोण कोण दईवान देपे कों कों महिवान देपे
हां तो कहें कि दिल्ली दईवान फररुं साहि देपे
चीतीड़ संग्राम सीध दीवान देपे
जोधाम राठोंड़ राजा अजीत सिध देपे
वीकान राजा मुजाण सिध देपे
आवेर कछु ठाहो राजा जय सिध देपे
जे साण जदमुरावल बुध सिध देपे
ए कैसे हैं वड़े मुविहान हैं वड़े महिवान है वड़े सिरदार है
वड़े बूमदार हैं वड़े दातार हैं
जमी आसमान बीच संभू अवतार है
हा तो कहें कि बाहू बे बाहू साहिव की पनाह^२ आदि।

इसी प्रकार प्रयुक्त शैली में राजा की प्रशंसा की जाती है। शैली की विचित्रता ही विशेषता है। इस 'मजलस' का रचना काल सं० १८५२ है, लेखक का नाम अज्ञात है।

१. “कविता शब्द से सामान्यतया जो अर्थ ग्रहण किया जाता है, वह किसी अनुभूतिपूर्ण लय छन्दयुक्त कलापूर्ण अभिव्यक्ति तक ही सीमित होता है, किन्तु साहित्य के इतिहास में ऐसी कृतियाँ भी उपलब्ध हैं, जिनका वाक्य-विन्यास गद्यवत् होते हुए भी लयात्मक है, जो छन्दहीन होकर भी संगीतमय है और जो अपनी भावानुभूति एवं कल्पनापूर्ण अभिव्यक्ति के कारण ठीक वैसा ही प्रभाव छोड़ती है जैसा कि कोई भी श्रेष्ठ काव्य-कृति !”—डा० नगेंद्र, आमुख, पुलकावली, वद्रीनाथ; प्रकाशक, आत्माराम एंड संज, १९६२, पृ० ५।

२. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

पुरातत्त्व मंदिर, जयपुर (अब जोधपुर में) ऐसी अन्य कुछ मजलसों प्राप्त हैं, जिनका विषय और स्वरूप इसी प्रकार का है।

सामाजिक संगीत-काव्य

‘सामाजिक संगीत-काव्य’ में उन गीतों को लिया गया है, जिनमें समाज के प्रचलित रीति रिवाजों और सामाजिक दृष्टि से महत्वपूर्ण अवसरों को वर्णन-भाषार बनाया गया है। जैसे, जन्म से लेकर मृत्यु तक मनुष्य के जीवन में जितने हर्ष के अवसर आते हैं उन सभी पर विशेष विषयों को लेकर गीत गाए जाते हैं। जन्म, मुहूर्त, वर्णभेदन, तथा विवाह आदि के शुभ अवसरों पर बनाये हुए गीत इसके अन्तर्गत आते हैं। सामाजिक महत्व की दृष्टि से कुछ त्योहार प्रमुख हैं, जैसे दीपावली, होली, सावन की तीज तथा अन्य त्योहार। इसके अनिश्चित कुछ राजनीतिक और सामाजिक ऐसे अवसर आते हैं, जिन्हें समाज द्वारा सामूहिक रूप से मनाया जाता है। ऐसे अवसर पर सामूहिक गान और सामूहिक नृत्य किये जाते हैं। सभी-कभी समाज की कोई घटना लोकप्रिय हो जाती है, उसी को भाषार बनाकर लोग रचनाएँ करते रहते हैं। इन सबको दृष्टि में रखकर हम सम्पूर्ण सामाजिक वेप काव्य को चार भागों में विभाजित करते हैं।

१—उत्सव गीत

२—त्योहार-गीत

३—रास और नृत्य-गीत

४—ढोला और वारामासा-गीत

उत्सव गीतों के अनेक संग्रह मिलते हैं, जिनमें जवानमिह जी की भांति रागों का निर्देश नहीं है, परन्तु यह निश्चय है कि वे गाये जाते थे। इसलिए उनका संग्रह कर लिया गया है और जो ऐसे गीत राग बंध हैं, उन्हें भी इसी काटि में रखा गया है। उन पर पहले प्रकाश डाला जा चुका है।

त्योहारों में सर्वाधिक होली और उसके पश्चात् सावन की तीज पर गीत मिलते हैं। ये दो त्योहार शृंगार युगीन विलापी प्रकृति की पुष्टि करते थे। विशेषतया होली पर अत्यधिक पद रचे गये, जिनमें कृष्ण-राधा या गोपिया की नाम मात्र के लिए आलम्बन बनाकर होली के समय मनोरंजन दिया जाता था। अनेक पद ऐसे होते हैं, जिनमें सावन की तीज पर भूला भूलने का वर्णन है, जिन्हें ‘हिडोवा’ के नाम से पुकारा गया है। वह भी कृष्ण लीला के अन्तर्गत ही है।

तीज का एक उदाहरण देतिये।

हो जी हो रंगीनी छवीली घणरा मारू जी

हो भूलन भाई छी तीज मुहाई।

बणि बणि साजि सिंगार नवेली घणिर भणिर भाँपाई।

रंग रंग भूपन वसन साजि तन प्रीतिम प्रीत लुभाई ।

भूलन भमक भकोर नमें अति नगवर पिय मन भाई ।^१

रास और नाच के गीत भी बहुत बड़ी मात्रा में लिखे गए। इसमें शृंगारिक भाव-नाओं को प्रसार मिल सकता था और कृष्ण और राधा के साथ गोपियों का सरस वर्णन हो सकता था। मृदंग के बोल भी इन पदों में मिलते हैं। ऐसे गीत भक्त कवियों में भी प्रचलित रहे हैं।

ढोला और वारामासा अपनी अलग विशेषता रखते हैं। राजस्थान की प्रचलित ढोला-मारू की प्रेम कहानी ने संगीत में बहुत महत्व पाया है। पूरे प्रबन्ध काव्य के समान ढोला की कहानी लिखी और गाई जाती थी। पृथ्वीराज राठीड़ की लिखी हुई ढोला-मारू की कथा से सभी परिचित हैं। उसके अतिरिक्त इतना अधिक इसका प्रचार हुआ कि ढोला गाने वालों की एक विशेष जाति बन गई। उदयपुर में 'ढोली' एक जाति है, जिसका कार्य 'ढोला' गाना है। वाचक कुशलाम की 'ढोला मारवणी री चीपाई'^२ प्रकाशित हो चुकी है। और भी ऐसी अनेक रचनाएँ प्राप्त हैं। ढोला गाने का एक विशेष ढंग है, जो नवल-सिंह के ढोला से पता चलता है।

'रोला छंद'

ढोला गावे जोग छंद रोला तजवीजो ।

ढोला ही सी भपट लटक गावत मे कीजो ।

चीथी तुक को अंत अर्थ दुहरा के गावो ।

तापे अच्छर चार अर्थ के मिलवत आवां ।

रे पै स्वर विश्राम ठहर कर रापत जाई ।

ढोला कैसी पान प्रकट जह रीति जगाई ।

पंभाइत पंजरी ताल तवला बजगावो ।

निज रुचि को चातुर्ज करव औरहु जो जानो ।^३

वारामासा

'वारह मासा' की परम्परा संस्कृत काव्य से चली आती है। संयोगिनी अथवा वियोगिनी नायिका का छहों ऋतुओं में तथा बारहों महीनों में किस प्रकार प्रेम बढ़ता है और प्रिय के संयोग और वियोग से किस प्रकार मुख और दुख होता है, इसका वर्णन आदि काशीन काव्य में भी होता था। भक्ति काव्य में भी इसका प्रचार था। विशेषरूप से प्रेम मार्गी शाखा के सूफी भक्तों की रचनाओं में इसको प्रमुख स्थान मिला। शृंगार युगीन काव्य में यह और भी अधिक प्रिय विषय रहा। वर्षा ऋतु के सरस वातावरण में प्रिय के लौटने का

१. गीत संग्रह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३. ढोला, नवलसिंह, लाला लक्ष्मी प्रसाद, फोरेस्ट आफिसर, दतिया ।

समय जाना है, अतः नायिका सदैव ही प्रिय को प्रतीक्षा साधन में बरती है और पहले एकादश मासों के लिए कहती है कि 'प्रिय! किसी भी मास में चाहे तुम नहीं आए परन्तु पावस ऋतु आ गई अब तो आ जाओ।' यही कारण है कि साधन में और भूने व गीता में बारह मास अभी भी प्रचलित है। जैन साहित्य में वागमास का बहुत प्रचार रहा। जैन कवियों ने राग बद्ध 'बारहमासे' लिखे। प्रमानन्द का 'राधा विलाप बारामासा' उदयरत्न का 'नम राजुल बारामासा', विजयनन्द का 'वृष्ण बारामासा' सगम कवि का 'राधिका विरह बारामास' आदि जैन कवियों के ग्रन्थ हैं।

बारह मास का अधिक प्रचार हान के कारण इनमें विषय की विविधता भी मिलने लगी। कुछ काव्य विषय-शृंगार को प्राधान्य देकर लिख गए, कुछ में व्रत और उत्सव का वर्णन हुआ। कुछ भरत और राम आदि की जीवनी का लवर लिख गए।

धार्मिक

राग बद्ध धार्मिक साहित्य के अतिरिक्त ऐसी रचनाएँ प्राप्ति हैं, जो वष काव्य भी और केवल धार्मिक होने के नाते विशेष पूजा के लिए लिखी गईं। जैसे घरों में प्रचलित भजन और कीर्तन के सग्रह, जो प्रसिद्ध कवियों व द्वारा नहीं रच गए थे वरन् उस समय गायन में प्रचलित थे। ऐसे सग्रह श्री द्वारकेदा पुस्तकालय बंकरानी में बड़ी भाषा में सग्रहीत हैं। ईश्वर की पूजा में लिखी गई स्तुति के लिए अनन्त कविताएँ और आरली गीता की रचनाएँ हुईं। स्तुति केवल ईश्वर सम्बन्धी ही नहीं, राजाया के लिए भी लिखी गई। भारती लगभग सभी देवताओं पर लिखी गई जैसे 'अवा री आरली', 'वाली जी की आरली', आदि।

इसके अतिरिक्त कुछ देवी देवताओं के गीत अपना अलग स्थान और महत्व बनाए हुए हैं। इनके गान वालों की एक विशेष जाति हो जाती है। इनकी गायन-शैली भी एक विशेष प्रकार की होती है। जनता में ऐसा विश्वास है कि जिस व्यक्ति पर देवी इष्ट रहती है, उस देवी के गीत केवल वही व्यक्ति या उसने उत्तराधिकारी गा सकने हैं। इस प्रकार के गीत, भैरव जी के गीत, पावा जी के गीत तथा देवी के गीत आदि प्रचलित थे और हैं। इन पर पर्याप्त सामग्री भी मिलती है। इन गीतों का प्रचार अधिकतर राजस्थान में है। उदाहरण के लिए, राधाकृष्ण का 'राग-रत्नाकर' लिखने के पश्चात् विविध रेपराज ने सं० १८७१ में एक देवी का गीत लिखकर, ग्रन्थ समाप्ति की है।

"घार में भावो वाली घार में भावा वाली।

ध्योली ध्यार में दरसन पाया भोली माइ पहार में। भावा।

१. पुरातरु मन्दिर, जोधपुर।

२. वही।

३. वही।

४. वही।

नगर दारा जां नी ज्मं ज्मं बसयो
 जीन ते—र...वन चनायां
 हो चीना वा भोली माइ पहार में । आवो ।
 नागा नागा पावां अकवर सा आये
 सोने दा छत्र चढ़ाया—भोली माइ पहार में—आवो ।
 वानु मग ते मयां तेरा जस गावे
 मन अछा फल पाया । भोली माइ पहार में । आवो ।^१

जैन ग्रन्थ

जैन ग्रन्थों में शास्त्रीय संगीत का प्रचार रहा है, अतः जैन कवियों के द्वारा लिखे गए अनेक धार्मिक ग्रन्थ नामों से तथा अघिकांश वर्णन में भी रागों से सम्बन्धित हैं। जैन ग्रन्थों में से कुछ के काव्य रूप इस प्रकार के हैं, जिनसे संगीत काव्य का भ्रम उत्पन्न हो जाता है। ऐसे काव्यों में तीन प्रकार की रचनाएँ प्राप्त होती हैं।

१—रास ग्रंथ

२—वारहमासा

३—राग माला

रास ग्रंथ

रास ग्रंथ नाम से रास नृत्य के लिए लिखे गए काव्य का भान होता है, परन्तु जैन रास ग्रंथों की एक लम्बी सूची है। एक बहुत बड़ी संख्या में ऐसे ग्रंथ लिखे गये हैं; जैसे उदय यश का 'यशोवर रास', कान्ति विजय कृत 'मलय सुंदरी रास', दीप्ति विजय कृत 'मंगल कलश रास', सोम विमल कृत 'श्रेणिक रास' तथा भाव रत्न कृत 'वम्माशील भद्र रास' आदि।^१ इन सब रास ग्रन्थों में वर्ण्य विषय संगीत-नृत्य नहीं है, अतः प्रस्तुत प्रबन्ध में इसका वर्णन नहीं किया गया है।

वारहमासा

वारहमासा लोक गीतों में प्रचलित एक प्रकार का गीत है, जिसका वर्णन पहले किया जा चुका है। इस नाम से लिखे गये ग्रन्थ भी जैन-धार्मिक ग्रन्थ हैं। संगीत काव्य से उनका सीधा सम्बन्ध नहीं है। नेम जी का 'वारामासा', रूप चंद का 'नेम नाथ वारामास', कवियण का 'नेम नाथ वारामास', संगम कवि का 'वारामास', तथा उदयरत्न का 'नेम

१. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

ऐसे अन्य ग्रन्थों की सूची सहायक पुस्तकों की सूची में दी गई है।

राजुक वाराभास', आदि। इन ग्रन्था में भी मुख्य विषय अपने धार्मिक नेता का उपदेश प्रसारित करना है।^१

रागमालार्ण

रागमाला के नाम से लिखे गए ग्रन्थ कुछ सीमा तक इस प्रबन्ध से सम्बन्धित हैं। रगों में बांधकर जैन कथाओं की रचना की गई है। इन कथाओं का नामकरण इन कवियों ने अपने वर्ण्य विषय के आशय रागमाला नाम लगाकर कर दिया है, जिससे सन्देह होता है कि अन्य रागमालाओं के समान इनमें भी रागों का स्वरूप शृंगार वर्णन है, परन्तु वह भ्रामक है। नाम इस रूप में प्राप्त है कि 'राग माला मय स्तवन', 'नेमीश्वर रागमाला मय स्तवन' आदि।

कवि के समीत ज्ञान का उसमें परिचय मिलता है। प्रारम्भ में कवि कहता है —

'विविध राग मुमुक्षुकी गुणित जिन गुणमास
जय सहस्री सगम मणो मानु ए वर माल।'^२

इसके पदवाच्य कवि ने राग सोमरी, राग घसाउरी, राग केदारो गोडी, राग धी तथा देशाल आदि रागों में वृद्ध करके कथा का प्रबन्धात्मक रूप संगठित किया है। छन्द में किसी न किसी रूप में राग का नाम आ अवश्य जाता है, परन्तु उसमें राग का स्वरूप शृंगार तथा लक्षण का कोई परिचय नहीं मिलता।

उदाहरणार्थ, राग केदारो गोडी

'समस्त देश मा सुन्दर कासी, नगरी बाणरसी गय अम्यासी।
रिडिडूत अलकापुरी दासी, सोव बसें जिहा दास्य अम्यासी।
राज बरे नरपति गुणवामी, अश्वमेन जिहा इन्द्र सवासी।
जिनिम बयरी कीया बनवामी, जिन केदारो गोरी गुणरासी।'^३

ऐसी रागमालार्ण सख्या में बहुत पाई जाती हैं। परन्तु प्रस्तुत प्रबन्ध में अधिक सहायक नहीं हैं। रागों का प्रयोग भी इच्छानुसार है। रागों के नियमों का पालन नहीं किया गया है। इतना निश्चित है कि त्रिम्यात्मक रूप में जैन समाज में ये पाई जाती थी और गाने में रागों का प्रमाण होता था।

१ पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

ऐसे अन्य ग्रन्थों की सूची सहायक पुस्तकों की सूची में दी गई है।

२ पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३ वही।

४. पार्श्वनाथ रागमाला मय स्तवन, पु० म० जोधपुर।

५. पार्श्वनाथ रागमाला मय स्तवन, पु०, म०, जोधपुर।

संगीत-काव्यकार – जीवनी तथा कृतियाँ

गृगार युग के संगीत-काव्यकार मुख्यतः संगीतज्ञ तथा गीण रूप से कवि होने के नाते, अधिकतर हिन्दी साहित्य के इतिहासों में कवि-सूची मात्र में ही प्रवेश पा सके हैं। उनके काव्य या, अध्ययन करने पर विदित होता है कि संगीत शास्त्र की दृष्टि से तो ये रचनाएँ महत्वपूर्ण हैं ही हिन्दी काव्य को समृद्ध बनाने में भी अत्यन्त सहायक सिद्ध हो सकती हैं। इन संगीत काव्यकारों के जीवन के विषय में अधिक सामग्री प्राप्त नहीं हो पाई है, फिर भी कुछ अतिसाक्ष्य, वृत्तिसाक्ष्य तथा जनश्रुतियों के आधार पर जो ज्ञान प्राप्ति होती है, उसका विवेचन यहाँ किया गया है।

प्रस्तुत निबन्ध में कवियों का जन्म समय के अनुसार नहीं रखा गया है, बल्कि साहित्य-सृजन की दृष्टि से सर्व प्रथम सर्वांग निरूपक कवियों को, परन्तु विशिष्टांग निरूपक, तत्पश्चात् व्यापहारिक संगीतकारों को लिया गया है।

प्रतापसिंह देव

'राधा-गोविन्द-संगीत-सार' के रचयिता जयपुर के महाराज प्रतापसिंह देव हैं। श्री भगवन्दा जी माहटा ने इस ग्रन्थ के सम्बन्ध में दो लेख प्रकाशित किए हैं।¹ उनके मतानुसार प्रतापसिंह न जयपुर में सन् १८३५ से सन् १८६० (सन् १७७६ से १८०४ ई०) तक राज्य किया। मिथवन्धु विनोद भाग दो (संख्या न० १०१२) में प्रतापसिंह महाराज का नाम प्राप्त होता है, जो जयपुर के महाराज रहे हैं। इनका उपनाम 'वज्रनिधि' है। परन्तु इनके निम्ने ग्रन्थों में 'राधा गोविन्द संगीत सार' का नाम नहीं है। मिथ वन्धुओं ने भी इनका रचना काल स० १८३५ दिया है। मिथवन्धु विनोद में ही एवं श्रीर 'परतापसिंह' (स० १६९) का उल्लेख है, जिनका समय तो स० १८३२ ही है, परन्तु यह दरभंगा में रहते हैं श्रीर उपनाम 'मोद नारायण' है, अतएव यह कोई दूसरे परतापसिंह हैं।

टाँड के 'ऐनल्स एण्ड एंटीक्विटी ऑफ राजस्थान' में एवं राजा परतापसिंह का उल्लेख है जो, जयपुर के माधोसिंह के पुत्र, पृथ्वीसिंह द्वितीय के सौतले भाई थे श्रीर

१ शोप पत्रिका वर्ष ३ अंक २ तथा 'संगीत' फरवरी १९५३।

२ Annals and Antiquities of Rajasthan V 2, Preface by Douglas Sladen
Published by Routledge and Kegan Paul Ltd Broadway House 63-74
Carter Lane, E.C 4 London, p 301

पृथ्वीसिंह के पश्चात् सं० १८३५ में गद्दी पर बिठाए गए। इस समय इनकी अवस्था छोटी थी। इन्होंने पच्चीस वर्ष राज्य किया। सं० १८६० में इनकी मृत्यु हो गई। मृत्यु के समय यह अधिक से अधिक चालीस वर्ष के रहे होंगे।

रामचन्द्र शुक्ल के 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में पद्याकर भट्ट के पिता मोहनलाल भट्ट के आश्रयदाता जयपुर के महाराज प्रतापसिंह का उल्लेख है। यह वही प्रतापसिंह हैं, जिनके विषय में यहाँ कहा जा रहा है। पद्याकर भट्ट ने अस्सी वर्ष की आयु में सं० १८६० में शरीर छोड़ा। इसके पूर्व वह प्रतापसिंह के और उनके पुत्र जगतसिंह के दरबार में रहे। इस दृष्टि से भी प्रतापसिंह का रचनाकाल सं० १८३५ के लगभग हो सकता है।

सुथरी राजकुमारी शिवपुरी ने अपने शोध ग्रन्थ में महाराज प्रतापसिंह का समय सं० १८२० से सं० १८५६ तक माना है। सं० १८२० इनका जन्म काल है। पृथ्वीसिंह जी सं० १८२३ में गद्दी पर बैठे। इन्होंने ग्यारह वर्ष तक राज्य किया तब प्रतापसिंह जी गद्दी पर आए। इसका अर्थ यह हुआ कि सं० १८३४ में गद्दी मिलने के समय यह चौदह वर्ष के थे और उन्तीस वर्ष की अवस्था में इन्होंने शरीर त्यागा।

प्रतापसिंह जी के जीवन के विषय में जो कुछ जानकारी पुणेहित हरिनारायण शर्मा, बी० ए०, की 'ब्रजनिधि-ग्रन्थावली' की भूमिका से प्राप्त होती है, वह भी बहुत-कुछ इससे मिलती-जुलती है और सर्वाधिक प्रामाणिक मानी जा सकती है। इस ग्रन्थ के अनुसार महाराज प्रतापसिंह सूर्यवंश की प्रख्यात शाखा कछवाहा-वंश के थे। मोहदेव जी की मोहनवर्षी पीढ़ी में महाराज पृथ्वीराज हुए। पृथ्वीराज जी की वंश परंपरा में महाराज भारमल जी, मानसिंह जी, मिर्जा राजा जयसिंह जी, सवाई जयसिंह जी आदि राजा हुए। सवाई जयसिंह जी के उत्तराधिकारी क्रमशः ईश्वरीसिंह जी और माधवसिंह जी हुए। माधवसिंह जी के बाद उनके बड़े पुत्र पृथ्वीसिंह जी ने (जिनका जन्म वि० सं० १८१६ में हुआ था) सं० १८२४ में, पाँच वर्ष की उम्र में गद्दी पर बैठकर, सं० १८३३ तक राज्य किया। उनके छोटे भाई प्रतापसिंह जी मि० बैंगल्य बड़ी तीन बुधवार सं० १८३५ को गद्दी पर बैठे। इनकी माता का नाम महारानी चूड़ावत था। गद्दी पर बैठने के समय भी अनुमानतः यह पंद्रह वर्ष के थे।^१ इन्होंने अपने राज्य-काल में कई युद्ध करने पड़े। जीवन-पर्यन्त राज्य की रक्षा करने के उपरान्त अन्तिम दिनों में देवर के चरणों में अधिक अनुराग हो गया था। महल के नह्छान में स्थित अपने इष्ट ठाकुर ब्रजनिधि जी के चरणों में विश्राम किया करने थे।^२ उसी भक्ति के कारण इन्होंने कविता में अपना नाम 'ब्रजनिधि' रखा। सं० १८६० में इनकी मृत्यु हो गई।

अन्तर्माध्य के आधार पर भी प्रतापसिंह जी देव के कविता-काल पर विचार किया जा सकता है। इनके विविध ग्रन्थों में उल्लिखित समय के अनुसार रचनाकाल सं० १८४८

१. राजस्थान के राजघरानों द्वारा हिन्दी साहित्य की सेवाएँ—राजकुमारी शिवपुरी।
२. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली पु० हरिनारायण शर्मा, पृ० ४०।
३. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पु० हरिनारायण शर्मा, पृ० ४५।

से स० १८५४ तक निदिचत किया जा सकता है। स० १८४८ में 'प्रीति लता', 'फाग-रग' और प्रेम प्रकाश', स० १८४९ में मुरली बिहार, 'मुहाग-रेन', स० १८५० में स्नेह बहार, 'विरह-मलिका', स० १८५१ में 'रमक जमक बत्तीसी' तथा प्रीति पचीसी, ब्रज

१ अष्टादस चालीस अठ सवत चेत जू मानि ।
कृष्ण पच्छ तियि ज्योदसी भीमवार जूत जानि । ८२ ।

प्रीति-लता ।

२ सवत अष्टादस सतक, अठतालीस बुधवार ।
फागन सित की सप्तमी, भयो प्रथ भयतार ।
पड़ कड पातक सकल, यई जू प्रेम-उमग
प्रथ किमो जय नगर मे, फाग रग रस रग । ५३ ।

फागरग, ब्रजनिधि

३ अष्टादस चालीस अठ सवत फागुन जानि ।
कृष्णपच्छ नवमी जू गुर, प्रथ बियो मन मानि ।
बियो प्रथ जयनगर मे नाम सु प्रेम प्रकाश ।
पड़ कड पातक सकल, बड प्रेम हिय तामु । ५६ ।

प्रेमप्रकाश, ब्रजनिधि ।

४ मुरलि-बिहारहि प्रथ रस भगरई को मत बह ।
प्रेम-परनि को प्रथ, रसवनि अतिहि मुहाव यह । ३२ ।
अष्टादस गुनचास यह, सवत फागुन मास ।
कृष्णपच्छ तियि सप्तमी, बीनवार है तास । ३३ ।—मुरलीबिहार, ब्रजनिधि ।

५. नाम मुहागहि-रेनि, प्रथ यह बीनो अब ।

— — — — —
अष्टादस गुनचास है, फागुन पते बियो सु ।
तियि इसमी बुधवार दिन, मन आनख तियो सु । २४ ।—मुहागरन, ब्रजनिधि ।

६. सवत अष्टादस सनक पचासत मुभ वर्ष ।
माघ शुक्ल दुनिया सु तियि बीतवार धन हर्ष । ४४ ।—स्नेह बहार, ब्रजनिधि ।

७ सवत अष्टादस सनक, पचासत सनिवार
माघ कृष्ण पक्ष बीज की, भयो बिरह को सार । ५२ ।—विरह-मलिका

ब्रजनिधि ।

८ सवत अष्टादस सनक, इषकावन सु असाड ।
शुक्ल पच्छ मुघ द्वादसी, भयो प्रथ अति गाढ़ । ३२ ।—रमक जमक बत्तीसी,
ब्रजनिधि ।

९ सवत अष्टादस इषकावन बरख मास,
वातिय अन्यारी तियि पचमी मुहाई है ।
ब्रजनिधि-दास पना निहारयो है नेह-लना,
विरह मना से प्रीति पचीमी बनाई है ।—प्रीति-पचीसी ।

दिया है। इन्हीं के नाम से इस ग्रंथ का निर्माण हुआ, इसीलिए इसके वास्तविक लेखक प्रसिद्धि न पा सके और उनके विषय में अधिक ज्ञात नहीं हो सका।

‘राधा-नोविन्द-संगीत-सार’ की एक प्रति लाला बन्नीदास वैश्य, बृन्दावन से प्राप्त हुई,^१ जिसके द्वारा यह पता चलता है कि यह ग्रंथ तैलंग भट्ट, श्रीकृष्ण, राम राय और चुन्नीलाल नामक चार ब्राह्मणों ने मिलकर बनाया है।

तैलंग भट्ट और श्री कृष्ण मथुरा निवासी ब्राह्मण थे। चुन्नीलाल कवि-कुल सम्प्रदाय के थे। राम राय जाति के गोड़ मिश्र थे तथा इन्दौर के रहने वाले थे। इन चारों ने मिल कर ब्रज भाषा में इस ग्रन्थ की रचना की। यह ग्रंथ महाराज की आज्ञा में रचा गया था।

‘हुकुम सीस धरि जोर कर बोले नंदकिसोर

पंडित कवि दरवार में अगनत हैं या ठोर ॥१०६॥

मथुरा सवित तैलंग भट्ट सिरी किसन सुप दाय।

लियो भट्ट चुन्नी लाल हैं कव कुल संप्रदाय ॥१०७॥

गोड मित्र इन्द्रिया राम राय कवि जान।

इन जुत कीजै ग्रंथ की ब्रज भाषा परवान ॥१०८॥

आग्या कीय नर नाह तब ले बनाय यह ग्रंथ।

मत प्राचीन पुनीत लप गीत उद्व को पंथ ॥१०९॥

*

*

*

आगआ सुन कवि सब धरो फूल माल ज्यों सीस।

लगे करन संगीत द्विज चारों जपि निज ईस ॥१११॥

उपयुक्त ग्रंथ में प्रयुक्त शब्द “सवित”, “वसित” के स्थान पर अशुद्ध लिखा गया प्रतीत होता है, क्योंकि तैलंग और श्री कृष्ण को मथुरा के निवासी बताने का अभिप्राय कवि का रहा होगा अथवा ‘सवित’ का अर्थ ‘सवित्त’ अर्थात् ‘वनी’ से भी लिया जा सकता है, जिसके अनुसार इस वाक्यांश का अर्थ ‘मथुरा के वनी’ ‘तैलंग भट्ट’ तथा ‘श्री कृष्ण’ हो जाता है। भट्ट शब्द संगीतज्ञ का पर्याय हो ही चुका है। गाने वालों को भट्ट जाति का बताया जाता है, अतः ये चार प्रमुख ब्राह्मण संगीतज्ञ थे, जिन्होंने प्राचीन ग्रन्थों के आधार पर इस ग्रन्थ का निर्माण किया।

‘मिश्रबंधु-विनोद’ के अनुसार अज्ञात कालिक कवियों में एक ‘तैलंग भट्ट’ का उल्लेख मिलता है, जो जैसलमेर नरेश (महारावल रणजीतसिंह) के दरबार में थे। परन्तु मिश्रबंधुओं ने लिखा है कि संवत् १८२० तक वहां कोई महाराजा रणजीतसिंह नहीं हुए। यह सम्भव है कि तैलंग भट्ट, संगीतज्ञ होने के नाते घूमते हुए, जैसलमेर पहुंच गए हों और किसी और रणजीतसिंह के दरबार में रहे हों। वहाँ इस ग्रन्थ की रचना की हो। संगीत-

१. आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

. मिश्रबंधु-विनोद—तृतीय भाग (सं० १४८१) पृ० ६७६।

सार की रचना के लिए तो बाहर से बुलाए हुए सगीतज्ञ भी आए थे। एक अन्य तैलग भट्ट का प्रसंग इसी पुस्तक में आया है,^१ जिसका नाम दामोदर जी है। यह अलवर दरवार में आश्रित हैं। इन्हे साधारण शैली का कवि माना गया है। इनका जन्म काल स० १८८७ तथा कविता काल सवत् १९१३ माना है। समय अशुद्ध भी हो सकता है। इन्होंने स्फुट काव्य की रचना की है।

‘तैलग भट्ट’ नाम बड़ा सदृश्य है। तैलग भट्ट जातिवाचक सजा है, ध्यवित-वाचक नहीं। ‘तैलग भट्ट’ नाम से प्रसिद्ध कवि पद्माकर का भी भ्रम उत्पन्न होता है। पद्माकर भी तैलग भट्ट थे और इतनी प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे कि ‘तैलग भट्ट’ मान कर उनको पुकारा जाता हो, यह भी समभव है। पद्माकर कुछ दिन प्रतापसिंह जी के राज्य में रहे थे, यह इनकी रचना ‘प्रतापसिंह विरदावली’ से ही प्रमाणित है।^२ प्रतापसिंह की मृत्यु के कुछ पहले ही यह उनके राज्य में गए थे और मृत्यु पर्यंत वहीं रहे थे। प्रतापसिंह की मृत्यु पर भी इन्होंने कविता की है।^३ प्रतापसिंह इनकी प्रतिभा से प्रभावित थे और इन्हे उन पर गर्व था। प्रतापसिंह ने राज्य में एक बार बहुत धूमधाम के साथ जाते देखकर बूढ़ी बाला को भ्रम हुआ कि कोई चढ़ाई करने जा रहा है, तब इन्होंने भ्रम निवारण करने के लिए यह कविता पढ़ा—

‘नाम पद्माकर डराउ मति कोउ भैया,
हम कविराज हैं प्रताप महाराज के ।’^४

इस किंवदन्ती में और कोई सार न हो परन्तु यह स्पष्ट है कि इन्हें प्रतापसिंह के द्वारा बहुत धन तथा आदर मिला था।

ये ‘तैलग भट्ट’ के नाम से प्रसिद्ध भी रहे होंगे, इसका एक प्रमाण इन्हे एक कविता में मिलता है। राजमोग में लिप्त राजा जगन्नाथसिंह से मिलने के लिए जब यह गए तो अपने परिषद में पढ़े गए कविता में पहली पंक्ति कही—

‘भट्ट तिलगाने को, बुदेलखंड वासी कवि सुजस प्रवासी पद्माकर सुनामा हों।’^५

इसमें भी ‘भट्ट तिलगाने’ को महत्त्व दिया गया है, अतः यह सम्भव है कि प्रतापसिंह के राज्य में पद्माकर इस नाम से प्रसिद्ध हो गए हों, उसी समय प्रतापसिंह ने ‘सगीत-सार’ की रचना करवाई हो और इनकी काव्यात्मक प्रतिभा और सगीतात्मक रचनाओं से प्रभावित होकर इन्हें भी इन चार ब्राह्मणों में सम्मिलित कर लिया हो।

अतएव सगीत-सार के रचयिता तैलग ब्राह्मण प्रसिद्ध कवि ‘पद्माकर’ ही जान पड़ते हैं।

मिश्रबधु-विनोद द्वितीय भाग में (कवि स० ७४६), श्री कृष्ण भट्ट के नाम से

१. मिश्रबधु-विनोद—तृतीय भाग (सं० १४८१), पृ० ६७६।

२. ‘जगन्निनोद’—संपादक, वि० प्र० मिश्र, पृ० १२।

३. पद्माकर—पद्यामृत, फुटबल, प्रतापसिंह वर्णन, पृ० २७०।

४. जगन्निनोद—संपादक वि० प्र० मिश्र, पृ० ८।

५. जगन्निनोद—संपादक वि० प्र० मिश्र, पृ० ६।

एक कवि का उल्लेख है। इनकी रचनाएँ हैं—(१) दुर्गा भक्ति तरंगिणी, (२) सांभर जुद्ध। इनका रचना काल सं० १७६१ है। जयपुर दरबार में इनका होना बताया है, अतः प्रतापसिंह के राज्य में इनका होना तो सम्भव है, परन्तु इनके नाम से 'संगीत-सार' नामक रचना नहीं है। उसका कारण प्रत्यक्ष रूप से यही है कि ग्रन्थ कर्त्ता आश्रयदाता प्रतापसिंह ही थे। उपर्युक्त काव्यांश में आया हुआ शब्द 'भट्ट', 'तैलंग' और 'मिरी किसन' दोनों के साथ प्रयुक्त हो सकता है।

ग्रियर्सन के हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास (सं० नं० ४५२) में एक 'कलानिधि कवि' द्वितीय के नाम से उल्लेख आता है। जिनका नाम श्री कृष्ण भट्ट बताया है। 'कवि-कलानिधि' उपाधि है और 'लाल' उपनाम है। इनका जन्म काल ग्रियर्सन के अनुसार १७५० ई० अर्थात् सं० १८०६ है, परन्तु श्री किशोरी लाल गुप्त ने सर्वेक्षण के द्वारा सं० १८०७ इनका उपस्थिति काल माना है। यह सम्भव है कि इनका उपर्युक्त 'श्री कृष्ण भट्ट' से ही तात्पर्य हो।

'राम राय' नाम से केवल एक कवि का उल्लेख मिश्रबन्धु-विनोद के द्वितीय भाग में हुआ है, (नं० १६८१) जिनको अज्ञात कालीन कवियों में रखा गया है। इनकी एक रचना 'लैला-मजनू' है।

चुन्नी लाल के विषय में भी अधिक सामग्री प्राप्त नहीं है। आर्य भाषा पुस्तकालय के शोध विभाग की सूची में इनका नाम 'चुन्नीलाल-ब्राह्मण' दिया है। जयपुराधीश महाराज सवाई प्रतापसिंह के आश्रित थे। इन्होंने मथुरा भट्ट, ब्राह्मण श्री कृष्ण और राम राय के साथ मिलकर 'राधा-गोविन्द-संगीत-सार' की रचना की।

अब हम प्रतापसिंह जी की रचनाओं पर विचार करेंगे। मिश्रबन्धु के अनुसार प्रतापसिंह द्वारा रचित ग्रन्थ १—शृंगार मंजरी, २—नीति मंजरी, ३—वैराग्य-मंजरी, ४—स्नेह संग्राम, ५—संच सागर, ६—रेखता, ७—भर्तृहरि अतक टीका हैं, परन्तु श्री राजकुमारी शिवपुरी के शोध ग्रन्थ 'राजस्थान के राज घरानों द्वारा हिन्दी साहित्य की सेवाएँ' के अनुसार इन्होंने १—प्रीतिलता २—फाग रंग, ३—प्रेम प्रकाश, ४—मुरली-विहार, ५—रमन्त भूमक बत्तीसी, ६—मुहाग रैनि, ७—रंग चौपड़, ८—प्रीति पच्चीसी, ९—प्रेम पंथ, १० ब्रज शृंगार, ११—श्री ब्रजनिधि मुक्तावली, १२—ब्रजनिधि पद संग्रह, १३—हरिपद संग्रह, १४—रस का रेखा, १५—विरह सलिला, १६—स्नेह बहार, १७—दुख हरण वेलि भी लिखे हैं। इस प्रकार प्रतापसिंह जी द्वारा रचित ग्रन्थों की संख्या चौबीस हो जाती है।

पुरोहित हरिनारायण शर्मा ने 'ब्रजनिधि-ग्रन्थावली' में तेईस ग्रन्थों का सम्पादन किया है। इनमें से पाँच का उल्लेख मिश्रबन्धुओं ने और सत्रह का उल्लेख श्री राजकुमारी शिवपुरी ने किया है। मिश्रबन्धु के अनुसार दिए गए 'संच सागर' और 'भर्तृहरि अतक टीका' ऐसे ग्रन्थ हैं, जिनका उल्लेख पुरोहित जी ने नहीं किया है। उनकी पुस्तकों में दो अन्य ग्रंथ हैं—'सोरठ न्याल' और 'रिपता संग्रह'—जिनका उल्लेख उपर्युक्त दो पुस्तकों में नहीं मिलता है। 'राधा-माधव-संगीत-सार' का उल्लेख मिश्रबन्धु व शिवपुरी जी दोनों ने ही नहीं किया है। शर्मा जी ने भी 'ब्रजनिधि-ग्रन्थावली' में 'संगीत-सार' का प्रकाशन बृहद्

आवार होने के नाते नहीं किया है परन्तु उसके विषय में भूमिका में लिखा है।

राधा गोविन्द संगीत-सार

‘राधा गोविन्द संगीत सार’ एक सर्वांग पूर्ण ग्रन्थ है। इसकी एक प्रकाशित प्रति श्री अमरचन्द जी नाट्टा के ‘अभय जैन ग्रन्थालय’ में है। इसका प्रकाशन पूना गायन समाज (बलवत् जियनक सहस्रबुद्धी, सेक्रेटरी गायन समाज) द्वारा सन् १९१० में हो चुका है। महाराज प्रतापसिंह के रचना काल की ऊपर विवेचना की जा चुकी है, अतः उसी के अनुसार इस ग्रन्थ की रचना स० १८३८ के लगभग होनी चाहिए। इस ग्रन्थ के विभिन्न अध्यायों की प्रतियाँ अन्य संग्रहालयों में भी प्राप्त हैं। बीकानेर के सेठ श्री मोतीचन्द जी खन्नाजी के व्यक्तिगत संग्रह में इसके तीन अध्याय—तालाध्याय, वाद्यध्याय, नृत्याध्याय प्राप्त हैं। यह प्रति जयपुर में रतिलाल ब्राह्मण के पठनार्थ लिखी गई थी। लेखन काल इसमें नहीं दिया है। अलवर के म्यूजियम में दो अध्याय स्वराध्याय और तालाध्याय हैं।

सात अध्यायों में विभक्त यह बृहद् ग्रन्थ संगीत के सूक्ष्मतम विषय का अत्यन्त विस्तार से ज्ञान कराता है। बाङ्गदेव के अनुसार संगीत को सात भागों में विभक्त किया है—स्वराध्याय, वाद्यध्याय, नर्तनाध्याय, प्रकीर्णाध्याय, प्रवधाध्याय, तालाध्याय और रागाध्याय नामक सात अध्याय हैं।

स्वराध्याय में स्वरों की उत्पत्ति, ग्रह, अक्षर, न्यास, जाति आदि पर विचार करके स्वर-समुदाय बताए हैं।

वाद्यध्याय में चार प्रकार के वाद्यों का नाम, उनके बजाने की विधि, गमक, मूर्च्छना आदि तथा सब रागों की निबालने की विधि दी है।

नर्तनाध्याय में अभिनय, सब अंगों के अलग-अलग भाव, भेद लक्षण, बैठने के एक ही घाट नवस्थानक भेद, तथा अंगहार आदि पर पूर्ण प्रकाश डाला है।

प्रकीर्णाध्याय में दास्य वर्णन, संगीत के मार्गी और देशी प्रकार, दोष और गुण, गायकों के दोष, गुण आदि सब बातों का विवेचन किया गया है।

प्रवधाध्याय में भाष्य गान, मार्गी गान का लक्षण, खड, घातु, धु गारादि नव रस का विचार, गणों के देवता, उनका आचार, अक्षर के वर्ण, एला के भेद लक्षण, गीत, प्रवध के लक्षण आदि पर विचार किया है।

तालाध्याय में तालों की उत्पत्ति, नाम, बोल, भेद, लक्षण त्रिन्व मतो के अनुसार बताए गए हैं।

रागाध्याय में रागोत्पत्ति, परिवार, गीत, लक्षण, भेद और स्वरूप वर्णन है।

इस प्रकार इस ग्रन्थ में संगीत के विविध अंगों पर विस्तृत और सम्पूर्ण विवेचन प्राप्त है।

इसके विस्तार का अनुमान निम्नलिखित एक उदाहरण से लगाया जा सकता है।

तालाध्याय में ताल के दस प्राण बताए गए हैं। प्राण काल, प्राणमार्ग, प्राण त्रिजा, प्राण दग, प्राण ग्रह, प्राण जाति, प्राण कला, प्राण तय, प्राण पति, प्राण प्रस्नार। प्राणों के लक्षणों में इनमें से एक प्राण काल का विवरण दिया है

‘जासा काल में कमल को एक पत्र वड़ी सितावी सो कांटा करि कै वेधिये सो काल क्षण कहिए वे आठ क्षण होय तो एक लव होय—आठ लव को एक काण्डा—आठ काण्डा की एक निमेष—आठ निमेष की एक कला, दोय कला को एक चतुर्भाग, वाही को त्रुटि कहे है, दोय चतुर्भाग को एक अर्द्धविन्दु होय वाको असु कहे है, और वाही को अणुद्रुत कहे हैं, दोय विंदुन को एक लघु, दोय लघु को एक गुरु, तीन लघु को एक प्लुत और हसतन को एक पल होय है—साठि पल की एक घड़ी, साठ घड़ी को एक दिन, तीस दिन को एक महीना, बारह महीना को एक वरस, पुराण की रीत सों—तीयालीस लाख बीस हजार ४३२०००० वरस की एक जुग चौकड़ी होय है, हजार जुग चौकड़ी की ब्रह्म को एक दिन होय है, तासों कल्प कहे हैं अर तीस ब्रह्म दिन को एक ब्रह्म मास होत है और बारह ब्रह्म मास को एक ब्रह्म वर्ष होय सौ-सौ ब्रह्म वर्ष ब्रह्मा जी की आवरदा है वाको ब्रह्म कल्प कहे हैं ।
इति काल लक्षण संपूर्ण इति प्रथम प्राण संपूर्णः’

इसी प्रकार मार्ग प्राण में चार मार्ग, ध्रुव, चित्र, वार्त्तिक और दक्षिण बताकर उनका विस्तृत उल्लेख किया है ।

ग्रन्थ की संपूर्णता के लिए एक और उदाहरण देना अनुचित न होगा । नृत्याध्याय में नृत्य के पाँच अंग, नृत्यकारों के छः प्रकार, नृत्य करने का ढंग आदि बताकर नर्तकी के द्वारा बोल बोलने का ढंग भी बताया है —

‘मृदंग के बोल किस प्रकार नर्तकी बोले—

जहां दाहिणे हाथ में अलपल्लव^१ हस्ति रचि कुहणी बराबर राखिए दूसरे हाथ में हंस पक्ष^२ रचि नीचे को लटकावै अर दाहिणे चरण सों पृथ्वी को ताडन करै पीछे दाहिणे पांव को अंगुठा ढीलो करि घरती पै रगड़ उठावै अैसे क्रिया करत मुप सों किरंट शब्द कहे । हाथ चरन ए दोऊ आपस में ताडन करि हाथ को पाव को स्वस्तिक रचि^३ नृत्य करत नग दां किणवर नग दां यह उच्चार करै । जहां दाहिणीं पासू नवाय दोऊ हाथ को पटका मुप रचि एक हाथ ऊपर को एक हाथ नीचे कीजिए तब तगड कहे जहां एक हाथ ऊंचो करि दूसरो हाथ नीचो करै दोऊ में पताक रचिये तब ता घिमि तत घिमि किट नम कहे आदि ।’

नृत्य में गीतों के अनुसार किस प्रकार भाव प्रदर्शन किया जाना चाहिए तथा किस भाव के प्रदर्शन के लिए किस प्रकार का गीत गाना चाहिए, इसका भी उल्लेख है ।

इस ग्रन्थ का महत्त्व इसलिए और भी अधिक बढ़ गया है कि इसमें केवल शास्त्रीय दृष्टि से ही शिक्षा नहीं दी गई है, वरन् क्रियात्मक रूप से भी शिक्षा का ज्ञान कराया गया है । उपर्युक्त नृत्य सम्बन्धी उदाहरण से यह स्पष्ट होता है । एक उदाहरण स्वर प्रकरण से लिया जाता है—

‘केवल चार स्वरों की तान—

१. नृत्य में हाथ की एक विशेष मुद्रा ।
२. नृत्य में हाथ की एक विशेष मुद्रा ।
३. हाथ की विशेष मुद्रा ।

स रि ग म, रि स य म, स ग रि म, ग स रि म, रि ग स म,
ग रि स म, स रि ग म, रि स म य, ग ग रि ग, म स रि ग,
रि स म य, म रि स ग, ग स ग रि, म स म रि, स म ग रि,
म स ग रि, ग म स रि, म ग स रि, रि ग म स, ग रि म स,
रि म म स, म रि ग स, ग म रि स, म ग रि स,

इति च्यार स्वरन को प्रस्तार सपूरण'

इस ग्रन्थ का आधार अधिकतर उस समय के प्रचलित सभी मत हैं। अधिवास रूप में शाङ्गमंदेर ही आधार है, परन्तु स्थान स्थान पर भल्य-भलग आचार्यों के अनुसार शास्त्र का विवेचन किया है।

आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी में प्राप्त 'संगीत सार' की प्रति में स्वरो तथा रागो को चित्र द्वारा खींच कर बनाया गया है।

इस प्रकार प्रतापसिंह द्वारा संकलित यह ग्रन्थ शृंगार युगीन संगीत शास्त्र पर लिखा गया अत्यन्त महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। यह ब्रज भाषा गद्य तथा पद्य दोनों में मिलता कर लिखा गया है। काव्यकारों को अपनी बात स्पष्ट करने के लिए जो सुविधा हुई, वहाँ वही माध्यम अपना लिया है।

'राधा-भोवद संगीत-सार' के अनिरिक्त प्रतापसिंह जी द्वारा लिखी गई ग्रन्थ सभी पुस्तकें लगभग एक ही धारा में प्रवाहित हैं। सभी का सम्बन्ध कृष्ण-राधिका की विभिन्न लीलाओं, प्रेम या किसी विशेष क्रीडा से है। उदाहरण के लिए, फाग रम में होली का वर्णन, मुरली बिहार में मुरली का सौन्दर्य प्रभाव आदि, रमण भ्रमर बत्तीखी में कृष्ण के प्रति प्रेम भाव के वर्णन तथा सौन्दर्य वर्णन है।

'प्रीति' सता का एक उदाहरण है—

भ्रमकि भ्रमवि भ्रमरिन जहा, भावति भुवि भुकि भूमि।

भ्रमहलती भ्रमरत भहा भाम भवाहन भूमि।

रेपना सग्रह में फारसी भाषा का बाहुल्य है

'रेखा (भैरवी, भूपाली या पम्ती)

दरद का भी दरद जरा दिल में तो घरो

वे दरद होना नाहि नजर मिहर की करो।' रेखा सग्रह—

ब्रजनिधि प्रभावली।

श्री ब्रजनिधि मुसावली में संगीत के आधार पर काव्य रचनाएँ की गई हैं।

राग सारंग चर्चरी (ताल जन) — मुखरि ब्रजुज सुनो तान भ्रमन धवी।

सप्त मुर गो मुखर राग सारंग के, रग में रीझि के मान रागे दवी।

भनी पक्ष्पावनी गूज कृष्ण हिनी, जहा चली प्रिया सोनें चली ले

चवी।

निर्दधि ब्रजनिधि प्रिया रूप सखि छवि प्रिया, मोद सा मिसि प्रिया

रसहि हमि के टयो।

ब्रजनिधिपद सग्रह में कुछ दो सो पैंनालीख पद हैं। चानीय पद अन्य लेखकों के हैं।

इसमें राग-रागिनी वद्ध गीत हैं ।

इस प्रकार इनके ग्रन्थ काव्य और संगीत दोनों की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं ।

हरिवल्लभ

सर्वांग निरूपक ग्रन्थकारों में हरिवल्लभ उच्च कोटि के संगीतज्ञ कवि हुए हैं । इनके जन्म तथा मृत्यु काल के संबंध में निश्चित रूप से कोई प्रमाण प्राप्त नहीं । रचनाओं के आधार पर इनका जीवन-काल तथा कविता-काल निर्धारित किया जा सकता है । श्रीमद्भगवद्गीता पर 'भापा-टीका', तथा 'संगीत-दर्पण', दो रचनाएँ इस संबंध में कुछ जानकारी प्राप्त कराती हैं ।

आर्य भापा पुस्तकालय में प्राप्त गीता की टीका का रचना-काल सं० १७७१ है ।

'सत्रह सेर इकोत्तरा माघवमास तिथि ग्यास ।

गीता की भापा करी हरिवल्लभ सुप रास ।'

उक्त उद्धरण में 'इकोत्तरा, का अर्थ 'एक+उत्तर' सन्धि के कारण सं० १७०१ भी लिया जा सकता है । ग्रियर्सन के इतिहास के अनुवादक श्री किशोरी लाल गुप्त ने अपने सर्वेक्षण में गीता का समय सं० १७०१ माना है ।^१ मिश्रबंधुओं ने हरिवल्लभ का उल्लेख किया है,^२ परंतु उनके पास जो गीता के भापानुवाद की प्रति थी, उसमें संभवतः समय सूचक दोहा खंडित था, तभी उन्होंने लिखा है कि उन्होंने 'कहीं सन् और संवत् का पता नहीं दिया ।' इनके पास जो टीका थी, उसका लिपिकाल सं० १८७५ का था, अतः उससे कुछ पूर्व इनका समय मान लिया है । संभवतः उपर्युक्त टीका के आधार पर ही डा० रामकुमार वर्मा ने इनका आविर्भाव काल सं० १७०० माना है ।^३ इस आधार पर गीता की टीका के समय इनकी अवस्था यदि पंद्रह वर्ष भी मानी जाए तो इनका जन्म-काल सं० १६८५ निश्चित होता है ।

हरिवल्लभ के दूसरे ग्रंथ 'संगीत-दर्पण' की प्राचीनतम प्रति श्री द्वारकेश पुस्तकालय, कांकरोली में प्राप्त है, जिसका लिपि-काल सं० १७५६ है । इसके आधार पर 'संगीत-दर्पण' का रचना-काल सं० १७५० के आस पास माना जा सकता है ।

प्रथम रचना सं० १७०१ में तथा अंतिम रचना सं० १७५० में रचित मानने पर इनका कविता काल सं० १७०० से सं० १७५० तक तथा जीवन-काल सं० १६८५ से सं० १७६० के आस पास तक माना जा सकता है ।

१. हिंदी साहित्य का प्रथम इतिहास, ग्रियर्सन, अनुवादक, श्री किशोरी लाल गुप्त, प्रथम संस्करण, १९५७, पृ० ३२५ ।

२. मिश्रबंधु-विनोद, प्रकाशक, हिंदी ग्रन्थ प्रसारक मंडली, खंडवा व प्रयाग, प्रथम बार, सं० १९७०, पृ० ६३४ ।

३. वही ।

४. हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, डा० रामकुमार वर्मा, चतुर्थ संस्करण, पृ० ५९७ ।

धार्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी में हरिवल्लभ कृत भगवद्गीता की टीका को एक प्रति है, जिसमें मूल श्लोक के साथ हरिवल्लभ रचित दोहे हैं। यह पाठ अधिकांशतः एक अन्य कवि 'आनंदराम' की टीका से मिलता है। डा० रामकुमार वर्मा ने कहा है कि 'संभवतः आनंदराम ने इनकी टीका संपूर्ण रूप से अपना ली हो।' वास्तव में सत्य इसके विपरीत है। स्वयं हरिवल्लभ ने इसी टीका में स्वीकार किया है कि 'इस गीता की टीका का कुछ गद्य भाग कवि आनंद ने रूपांतरित किया है।

‘हे या भीता शय के, सर्व अनुष्टुप छंद।

बल्लुब गद्य जिन सवन के दाहा रचे अनंद।’

इस प्रदा से इतना तो निश्चित हो ही जाता है कि कवि 'अनंद' हरिवल्लभ के मित्र तथा समकालीन थे।

हरिवल्लभ ब्राह्मण थे तथा राधा-वल्लभों सम्प्रदाय में दीक्षित थे। 'हरिवल्लभ' का वास्तविक नाम ज्ञात नहीं है। यह नाम इन्होंने इस सम्प्रदाय में दीक्षित होने के उपरान्त ग्रहण किया था। यह इन्होंने गीता की भाषा-टीका में स्वयं कहा है।

‘लपी सूर द्विज हूँ जो हरिवल्लभ भो नाम।

भो मन कुल भगवान को बसों मु मधुरा ठाम।’

हितहरिवंश के सम्प्रदाय में इनका दीक्षा लेना अतिसद्य से प्रमाणित हो जाता है।

‘इह सेवा मन धानि बुद्धि हरि चरन रपी।

हिन हरिवंश प्रणाम बहै हरिवल्लभ जो लपी।’

हरिवल्लभ सन भी थे और सगीतज्ञ भी। इनके ग्रंथ 'सगीत-दर्पण' की लोक प्रियता से यह सिद्ध होता है कि यह संपूर्ण राजस्थान, पंजाब तथा काश्मीर आदि में भ्रमण करते रहते थे। लगभग सभी स्थानों पर इन्हें अत्यन्त आदर प्राप्त हुआ था। 'सगीत-दर्पण' ग्रंथ की प्रतिलिपियाँ प्रयाग तथा वाराणसी आदि उत्तर प्रदेश के नगरों में तो प्राप्त होती ही हैं, जयपुर, उदयपुर, बीकानेरी तथा बीकानेर आदि नगरों में भी पर्याप्त मात्रा में प्राप्त होती हैं। वही कही कला प्रेमी राजाओं ने इस ग्रंथ के रागाध्याय की चित्र-रागमानाएँ अंकित करवाई थीं। काश्मीर के सौन्दर्य का प्रभाव, इनकी काश्मीर-यात्रा की प्रमाणित करता है।

जालन्धर (जालन्धर) में एक सगीतज्ञ का मेला होता है, जिसे 'हरिवल्लभ का मेला' कहते हैं। ऐसी समावृत्ति होती है कि यह मेला इन्हीं हरिवल्लभ के नाम पर होता है। जिन

१. हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, डा० रामकुमार वर्मा।
२. धार्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।
३. श्री मद्भगवद्गीता-टीका, हरिवल्लभ, धार्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।
४. गीता की भाषा-टीका, हरिवल्लभ, धार्य पुस्तकालय, वाराणसी।
५. लडाखी चित्रशाला, म्यूजियम, बीकानेर।
६. 'मनु धम सोहति सी जन मन मोहति सी, रस रीति जाने काश्मीर नापरिज की।' सगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्व मंदिर, जयपुर।

‘हरिवल्लभ’ की स्मृति में प्रत्येक वर्ष यह मेला होता है, वह भी संत तथा प्रसिद्ध संगीतज्ञ थे। ऐसा कहा जाता है कि हरिवल्लभ ने जालन्धर (जालन्धर) में आकर स्वामी तुलजा गीर से संगीत सीखा, जिन्होंने इनको संन्यास दिलाया। इसके पश्चात् हरिवल्लभ ‘स्वामी हरिवल्लभ’ के नाम से प्रसिद्ध हो गए। स्वामी तुलजा गीर के निधन पर सं० १९३० में स्वामी हरिवल्लभ ने प्रथम बार जलन्धर के ‘देवी तलाव’ पर गाया। उसी समय कुछ संतो तथा साधुओं की छोटी सी गोष्ठी हुई। तभी से हर वर्ष जलन्धर में दिसंबर में संगीतजों का मेला होता है। वहाँ हरिवल्लभ ‘बाबा’ के नाम से प्रसिद्ध हैं।

जालन्धर के ‘बाबा हरिवल्लभ’ को ‘संगीत-दर्पण’ के रचयिता मानने में सबसे बड़ी कठिनाई समय की होती है। यदि सं० १९३० तक हरिवल्लभ का जीवित रहना माना जाए, तो उनकी अवस्था दो सौ पैंतालीस तक पहुँचती है, जो नितांत असम्भव है।

यह अवश्य कहा जा सकता है कि ‘संगीत-दर्पण’ का रचयिता हरिवल्लभ इतनी ख्याति प्राप्त कर चुका था कि जलन्धर के इस व्यक्ति के संगीत-कौशल पर मुग्ध हो किसी ने उसे ‘हरिवल्लभ’ का नाम दे दिया हो।

रचनाएँ

हरिवल्लभ रचित जितनी भी रचनाएँ प्राप्त हैं, लगभग सभी संगीत पर आधारित हैं। इन्होंने ‘संगीत-प्रबंध-सार,’ ‘संगीत-भाषा,’ ‘राग माला’ ‘रावा-नाम माधुरी’ और ‘संगीत-दर्पण’ के अतिरिक्त ‘गीता पर टीका’ लिखी है।

‘संगीत-प्रबंध-सार’ प्रयाग संग्रहालय (म्यूजियम प्रयाग) में संग्रहीत है। इसका विषय संगीत है। इसमें स्वराध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय, प्रबंधाध्याय और नृत्याध्याय नामक पाँच अध्याय हैं, जिनमें ताल, सरगन, तथा स्वरसमुदाय दिए हैं और स्पष्ट तथा सुंदर लिपि में लगभग संगीत-दर्पण के समान शास्त्रीय विवेचन किया है।

इसका एक ग्रंथ ‘संगीत-भाषा’ भी प्राप्त है, जो इसी विषय को लेकर चला है। यह भी प्रयाग में संग्रहीत है।

‘राग माला’ सरस्वती मंदिर, उदयपुर में संग्रहीत है। इसमें भैरव, कौशिक, हिंडोल, दीपक, श्री और मेघ इन छः रागों के स्वरूप का वर्णन किया गया है। ब्रज भाषा में लिखा है। इसका लिपिकाल सं० १८१६ है।^१ पत्र संख्या बारह है। इसी की एक प्रति जोधपुर पुरातत्त्व मंदिर में भी है। परंतु अन्तिम ग्रंथ ‘गान कौतूहल’ में रागों के मिश्रण का वर्णन विलुप्त ‘संगीत-दर्पण’ ही के समान है।

१. राजस्थान में हिंदी के हस्तलिखित ग्रंथों की खोज, प्रथम भाग, मोतीलाल मेनारिया। (दुर्भाग्यवश यह प्रति देखी नहीं जा सकी, क्योंकि उस समय कोई मुकदमा चलने के कारण सरस्वती भंडार, उदयपुर की सभी हस्त-लिखित प्रतियाँ न्यायालय के अधीन थीं।)

‘राधा-नाम माधुरी’ का उल्लेख ग्रार्थ माया पुस्तकालय, वाराणसी के शोध-विभाग-सूची में आता है ।^१

संगीत-दर्पण

हरिवल्लभ की सुन्दरता और इनके संगीत सबधी ज्ञान तथा कवित्व का पूर्ण परिचय देने वाली रचना ‘संगीत-दर्पण’ है । यह संगीत शास्त्र का एक विशद ग्रन्थ है । इसकी अनेक प्रतियाँ प्राप्त हैं । प्राचीनतम प्रति सोमेश्वर गुज्जर द्वारा सन् १७५६ में लिपिबद्ध की गई है ।^१ इसका रचना काल भी स० १७५० के आसपास होना चाहिए । यह सम्भव है कि अल्पायु में ही संगीत-शिक्षा प्राप्त करने उसमें दक्ष हो गए । सभी रागमाता आदि रचनाएँ की । इसके पश्चात् ज्यो ज्यो ज्ञान और अनुभव बढ़ा, इन्होंने इस बृहद् ग्रन्थ की रचना कर डाली ।

यह ग्रन्थ संगीत के विभिन्न अंगों स्वराध्याय, वाद्याध्याय और तालाध्याय आदि के अनु-सार अध्यायों में विभाजित है । इसकी रचना शैली में मौलिकता है ।

यह ग्रन्थ किसी विशेष आश्रयदाता की आज्ञानुसार रचा गया है, ऐसा इस ग्रन्थ से प्रतीत नहीं होता है । ग्रन्थ की रचना प्रारम्भ करते समय परंपरा निर्वाह के हेतु किसी राजा की स्तुति नहीं की है । यह समझ है कि प्रारम्भिक अंश सुप्त हो गया हो । परंपरा का पालन करते हुए ग्रन्थ का आरम्भ मंगलाचरण से ही हुआ है । संगीत के प्रवर्तक शिव को मानते हुए कवि शिव की स्तुति से प्रारम्भ करता है—

‘छाजति है छवि टीके हुते सपि जुमिनि जूह तहाँ जय जपनि ।
भारी दिवें दुति यो हरिवल्लभ जानि रये सैं अजो रति कपति ।
प्रकट्यो अनुरागु मनी हिय को जु अलिगन कीनौ जु यो मिलि दपति ।
साल विमाल सलैं अति हो सिवमाल को नैन करौं मुप सपति ।’^२

“संगीत दर्पण” लक्षण-लक्ष्य ग्रन्थ की कौटि म रखा जा सकता है । इसका महत्त्व जितना संगीत के क्षेत्र में है, उतना ही वाद्य के क्षेत्र में है । लक्षण प्रस्तुत करने के पश्चात् उदाहरण स्वरूप जो कवित्त रले हैं, वे वाद्यात्मकता से पूर्ण हैं ।

स्वराध्याय में केवल शास्त्रीय विवरण है, जैसे श्रुतियों के गार्डस भेद बताए हैं ।

‘रूप मात्रक’ श्रवण को तु श्रुति करि के जानि
ता श्रुति के पुनि होत है भेद बीस हैं मानि
तीव्रा और नुमुदती मदा बहु रथी देवि

१. सोन रिपोर्ट । हस्तलिखित हिंदी ग्रंथों का प्रयोदश त्रैमासिक विवरण, सन् १९२६-२८ ई०, संपादक, स्व० रा० ब० झा० होरा साल, बान्नी, स० २०१० वि० ।

२. श्री द्वारकेय पुस्तकालय, काँकरोली ।

३. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, म्यूजियम अलवर, पुरातत्व मंदिर, जोधपुर ।

चौथी छंदोवर्ति बहुरि पंज सुरहि में लेखि ।” आदि ।

रागाध्याय में भिन्न आचार्यों के मतानुसार राग विभाजन, रागों का समय, स्वरूप वर्णन दिया है । इस अध्याय में रागों के लक्षण विभिन्न मतों के अनुसार दिये हैं ।

कल्लिनाथ के मतानुसार बीस राग प्रमुख बताए हैं और हनुमान मत के अनुसार छः प्रमुख राग बताए हैं ।

रागों के लक्षण बनाकर स्वरूप वर्णन किया है । इसके पश्चात् कहीं कहीं स्वरालाप भी दी है ।

टोडी रागिनी का लक्षण—

‘न्यास अंग ग्रह पंज सुर अंग पद पूरन जोति
द्वै पहरनि पर रागिनी टोडी नित ही होत ।’

उदाहरण—

‘कज्जल अंग तुपार हुतै अति कुंद की हारु गरे छवि छाजै ।
केसरि और कपूर की पौरि किअे तन में सुप सोभा साजै ।
वीन वजाइ रिझाई लिए मृग कानन केलि कुतूहल साजै ।
चित्र दुकूल धरे हरि वल्लभ जेसिए टोडीयो राग विराजै ।
‘रि ग रि स स रि प म रि रि स नि स रि ग प प म
नि नि व म रि स ग रि स रि स नि व नि ग रि स
स रि:’

प्रकीर्णाध्याय में गाने का ढंग गायकों के गुण, दोष आदि का वर्णन है ।

प्रबंधाध्याय में गीत के लक्षण, प्रबंध के प्रकार, जाति, आदि का वर्णन है ।

वाद्याध्याय में चार प्रकार के वाजों का वर्णन है ।

तालाध्याय में तालों का विस्तार से, मात्राओं को बताते हुए वर्णन किया गया है ।

नृत्याध्याय में शास्त्रीय और देसी नृत्यों के प्रकार और क्रियात्मक ढंग मुख तथा आंख आदि के संचालन का ढंग बताया है । इस प्रकार के नृत्य, रस, अभिनय, भाव और हावों का लक्षण सहित विवेचन है—

‘दस विवि कहै नृत्य कहं सब कोइ । नाट्य नृत्य अरु तांडव होइ ।

नृत्य लास्य अरु विपम विकट पुनि । लघु अरु परिनि गुंडलनूं गुनि ।’

दृष्टियों के प्रकार बताते हुए ‘लज्जा दृष्टि’ का लक्षण है—

‘ऊरध पलक जु नीचें लागें । मन में लज्जा अति ही जानें ।

लज्जा द्रष्टि कहत है याहि । सब कवि कोंविद चित में चाहि’

‘राधा-नोबिन्द-संगीत-सार’ के समान ही ब्रज भाषा में लिखा गया संगीत-शास्त्र का एक सुन्दर ग्रंथ है, जो संगीत तथा काव्य दोनों दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है ।

इसकी प्रतिर्या उदयपुर, जोधपुर, बीकानेर, जयपुर, अलवर, प्रयाग, वाराणसी आदि स्थानों के अतिरिक्त एक प्रति ब्रिटिश म्यूजियम लाइब्रेरी के प्राच्य विभाग की हस्त-

लिखित पुस्तकों में भी है ।^१

राधाकृष्ण

‘मिश्रवधु विनोद’ द्वितीय भाग में ‘राधा-कृष्ण’ कवि का उल्लेख आया है, जिनका कवित-काल स० १७५४ दिया गया है । कवि राधा-कृष्ण सदैव ‘कृष्ण कवि’ के नाम से रचना करते रहे । अतः सभी इतिहासों में वर्णित प्रसिद्ध ‘कृष्ण कवि’, यही राधाकृष्ण हैं । यह सदेह हो सकता है कि कृष्ण कवि और राधाकृष्ण दो भिन्न कवि हैं, परन्तु कुछ प्रमाणों से इस सदेह का निवारण हो जाता है ।

कृष्ण कवि जयपुर के राजा जयसिंह के मंत्री आपामल्ल के आश्रय में रहे और वहीं उन्होंने बिहारी-सतसई की व्याख्या-बद्ध टीका की ।^२ राधा-कृष्ण ने भी अपने राग-रत्नाकर में कहा है—

‘द्विज वासी जय नगर की गौड़ जाति अभिराम’

अतः दोनों ही कवि जयपुर के राज्याश्रय में कुछ समय के लिए रह चुके हैं ।

बिहारी सतसई की टीका में कवि ने लिखा है—

‘माधुर विप्र कबोर कुल । सहो कृष्ण कवि नाम ।’

‘सहो’ शब्द का अर्थ ग्रहण करना है, अतः यहाँ यह अर्थ स्पष्ट है कि कविता के लिए, कवि ने ‘कृष्ण कवि’ नाम ग्रहण कर लिया है । वास्तविक नाम राधा-कृष्ण हो सकता है ।

‘राग रत्नाकर’ के ग्रन्थ के प्रारम्भ में कवि कहता है—

‘दिग रेनि भक्ति ब्रजराज की भीमसिंह मन मानिये

इहि हेतु कह्यो कवि कृष्ण सो रस संगीत बखानिये ।’

और अतः में अपना परिचय देने समय स्पष्ट कर देता है कि यही व्यक्ति राधा-कृष्ण है—

‘द्विज वासी जय नगर की गौड़ जाति अभिराम

वरग्यो राधा कृष्ण कवि यहे प्रथ छवि धाम ।

इति श्री राधा कृष्ण विरचिताया राग रत्नाकर समाप्त ।’

यहाँ स्पष्ट हो जाता है कि एक ही कवि ने दोनों नामों का प्रयोग किया है । सम्पूर्ण ‘राग-रत्नाकर’ में बीच में कहीं ‘राधा-कृष्ण’ या ‘कृष्ण कवि’ का प्रयोग नहीं आता ।

कृष्ण कवि के जीवन के सम्बन्ध में अधिक सामग्री प्राप्त नहीं है, फिर भी उनकी रचनाओं के आधार पर उनके रचनाकाल तथा जीवन-काल का अनुमान किया जा सकता है । काल निर्धार करने के हेतु ‘धर्म-समाधि’, ‘विदुर प्रजापद’, ‘बिहारी-टीका’ तथा ‘राग-

१. श्री मोतीलाल गुप्त, श्री महाराज कुमार कालिज, जयपुर के द्वारा लिखित लेख, ‘ब्रिटिश के पुस्तकालय में हस्तलिखित ग्रन्थ’, हिंदी अनुशीलन वर्ष १४, अंक २ ।

२. हिंदी साहित्य का बृहद् इतिहास (संशोधन), डॉ० नरेंद्र द्वारा संपादित, पृ० ५३० ।

३. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४. पुरातत्त्व मंदिर जोधपुर ।

रत्नाकर' को आधार बनाया गया है। यहाँ यह देख लेना अप्रासंगिक न होगा कि इन पुस्तकों का रचयिता एक ही व्यक्ति है। 'विदुर-प्रजागर' तथा 'विहारी-टीका' एक ही कवि की रचनाएँ हैं, यह स्पष्ट है।

विहारी की टीका के प्रारंभ में कवि कहता है—

‘मैं अति ही ढीठ्यो करी कवि कुल सरल सुभाय ।

भूल चुक कछु होइ सों लीज्यो समुभि बनाय ।’

और 'विदुर प्रजागर' के अन्त में भी यही शब्द है—

‘मैं अति ही ढीठी करी, कवि कुल सरल सुभाय ।

भूल चुक कछु होइ हीं लीजो समझ बनाय ।

इसके अतिरिक्त 'विहारी-टीका' और 'विदुर-प्रजागर' दोनों ग्रंथ कुछ ही वर्षों के भीतर, राजा जयसिंह के मन्त्री आपामल्ल की आज्ञा से लिखे गए हैं। विहारी की टीका के लिए—

‘आपामल्ल कवि कृष्ण परि ठर्यो कृपा के ठार ।

भांति भांति विपदा हरी दीनों दरब अपार ।

एक दिना कवि सों नृपत कही, कही क्यों जात ।

दोहा दोहा प्रति करो कवित्त बुद्धि अपार ।’

और 'विदुर-प्रजागर' की भी—

‘राजा आपामल्ल की आज्ञा अति हित जान’

‘भाषा में वषान’ किया गया है। यह पहले ही बताया जा चुका है कि 'राग-रत्नाकर' का रचयिता, विहारी-टीका रचने वाला कवि ही है।

डा० विजयेन्द्र स्नातक ने 'कृष्ण-कवि' की 'विहारी-टीका' तथा 'विदुर-प्रजागर' नामक ग्रन्थों के आधार पर उनका रचनाकाल सं० १७६२ ('विदुर-प्रजागर' का रचना-काल) माना है तथा जन्म संवत् की कल्पना संवत् १७७० के आस पास की है,^१ परन्तु कृष्ण कवि की एक रचना 'धर्म-समाधि' प्राप्त होती है, जिसका रचना-काल सं० १७७५ है, अतः इसके अनुसार इनका जन्म-संवत् १७६० माना जाएगा।

‘सत्रह सै पचहत्तर समयो कीलक नाम ।

सखन सुदि परमा तिथि सुरगुरु पहिली जांम ।

ताही दिन यह ग्रंथ को कीनी अरुन बखान

कवित सवैया दोहरा करन लगै उच्चार ।’^२

इस ग्रंथ के रचना-काल के अनुसार, ग्रियर्सन का कथन उचित प्रतीत होता है। ग्रियर्सन ने कृष्ण कवि को संवत् १७७६ में उपस्थित बताया है।^३ रचना-काल-निर्धारण पूर्व यह देखना आवश्यक है कि धर्म समाधि का रचयिता, 'विदुर-प्रजागर' का रचयिता भी है।

१. हिन्दी साहित्य का बृहद इतिहास—डा० नगेन्द्र द्वारा संपादित, पृ० ५३०।

२. धर्म-समाधि, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

३. हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास, ग्रियर्सन, अनुवादक, किशोरोलाल गुप्त, पृष्ठ १६८।

ऐसी शका अवश्य होती है कि 'धर्म-समाधि' के रचयिता कोई अन्य कृष्ण कवि हों, तथा 'विदुर-प्रज्ञापर' तथा 'बिहारी-टीका' के रचयिता यही कृष्ण कवि हो। इस शका के दो आधार हैं।

एक तो 'धर्म-समाधि' में बिहारी-टीका तथा 'विदुर-प्रज्ञापर' की अपेक्षा व्याख्यात्मक प्रतिभा की कमी दिखाई पड़ती है। 'बिहारी-टीका' में बिहारी के दोहों के समान ही इनके कवित्तों में सोन्दर्य दिखाई देता है, एक उदाहरण उक्त कथन को प्रमाणित कर देगा।

'नय रचि चरन डारि के ठगु सगाय निज साथ।

रह्यो रापि हठि से गयो ह्या ह्यी मनु हाय।

टीका। इह हाय की सीमा देवि नायकु की मनुं यावे हाय नाही रह्यो।

सु नाइक अपने मन की गति सपे सो कहतु है। नायका हूँ सो बहे।

कवित्त—

बुद लसे मेहदी के सुरग डही भस्नाइ के रग रचे बें।

रप बसी कर मन्न दियाय कें साथ लगाइ तियो अपने कें।

चाह नपै तुतो चरन डारि अघोन कियो बहु भाति भुरं के।

रापे हूँ न रह्यो मन हाय हाया हायी हायु गयो मुमिलें के।'

इसी प्रकार 'विदुर-प्रज्ञापर' में कथा प्रधान होने के कारण यद्यपि काव्यात्मकता इतनी अधिक नहीं आ पाई है। परन्तु विविध छंदों का प्रयोग करके कवि ने अपनी क्षमता का परिचय दिया है। तोटक, सोरठा, तोमर, भुजगप्रपात आदि छंदों का निरन्तर परिवर्तन करते हुए क्या कही गई है।'

उपर्युक्त दोनों ग्रन्थों की तुलना में 'धर्म-समाधि' काव्यात्मक दृष्टि से कुछ नीची कोटि का प्रयत्न दिखाई पड़ता है। उदाहरणार्थ—

एक सर्म कभी यहै जनमे जपने आनि।

धर्म दुदिष्टिल की क्या कहियो बंसपानि।

कौन भाति दरसन दयो धर्म राय ने आनि।

राउ दुदिष्टिल की तबै मुनी चाहियतु ठान।'

यद्यपि इन ग्रन्थों की परीक्षा करने में उपरोक्त उपर्युक्त शका की संभावना होती है, तथापि गंभीरतापूर्वक विचार करने पर यह शका निर्मूल सिद्ध हो सकती है। 'धर्म-समाधि', कृष्ण कवि की प्रथम रचना है। पूर्वोक्त कथन के अनुसार इसका रचना साल स० १७७५ निश्चित होता है, तथा 'विदुर-प्रज्ञापर' और 'बिहारी-टीका' क्रमशः स० १७६२ तथा स०

१. आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

२. वही।

३. वही।

४. सग्रह ती अउ आनवे संगत कानिक भास।

सफल पार पाये मुरत कीन्हों अन्य प्रकाश। —विदुर प्रज्ञापर, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

१७६३ है।^१ इसके अतिरिक्त कृष्ण कवि ने प्रतिभावान् बालक होने के नाते अपनी अल्पायु में ही यह प्रयास किया है, जो निश्चय ही कलात्मक नहीं हो सकता था, फिर भी एक दो कवित्तों में अपनी काव्यात्मक प्रतिभा का परिचय इस ग्रंथ में भी दे ही दिया है।

‘कवित्त—

कंचरन के द्रलकै अति पम्ह चुनी मन पनग जोति विराजै ।

भाट व भारत वेद पढ़ै दु जगंत्रय गावत दुंदुभी बाजै ।

भूमत पीर पगार बवे गज दिग्गज से उपमा पर छाजै ।

कृष्ण कहै कवि भिमवली हनमंत सो राजन है दरवाजै ।^२

इस प्रकार ‘धर्म-समाधि’ को कवि का प्रारंभिक प्रयास कहा जा सकता है।

दूसरी शंका कवि के निवास-स्थान सम्बन्धी विभिन्न कथनों से उत्पन्न होती है। ‘विहारी-टीका’ के रचयिता ‘कृष्ण कवि’ जयपुर के राजा जयसिंह के मंत्री राजा आपामल्ल का आश्रित था;^३ अतः जयपुर का निवासी था। ‘राग-रत्नाकर’ में कृष्ण कवि ने अपना निवास-स्थान उनीयारा ठिकाना (जयपुर) में बताया है।^४ ‘धर्म-समाधि’ में कवि ने ‘भांडौर’ में निवास बताया है।

वेदे भेद व्योहार । कवि वासी भांडौर के ।

रतनगंज सौ ठाउँ । निकट चतुर्भुज वैतर्म ।

संनावह सब वरन कुल रावत करै वपान ।

सेवक सबई दुजन के कविता कृष्ण वपान ।

वरनत धर्म समाधि को तन मन सब धरि ध्यान ।

यह प्रताप गुर को भयो कृष्ण सुकवि को ग्यान ।^५

इस भ्रम का निवारण भी इस प्रकार किया जा सकता है कि कवि विभिन्न आश्रय-दाताओं के पास रहा, परन्तु लगभग स्थान सभी राजस्थान में थे। ‘भांडौर’ नगर भी जयपुर से बहुत अधिक दूर नहीं है।

यह सिद्ध हो जाने पर कि ‘धर्म-समाधि’, ‘विदुर-प्रजागर’, ‘विहारी-टीका’ तथा

१. “सत्रह सैं दै आगरै असी वरस रविवार ।

कातिक वदि चौथि भए कविता सकल रस सार ।

—‘विहारी-टीका’, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

२. आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

३. “लीला जुगल किसोर की, रस कौ होइ निकेत ।

राजा आपा मल्ल कौ ता कविता सौं हेत।” विहारी-टीका, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

४. ‘द्विज वासी जय नगर कौ गौड़ जाति अभिराम ।’ राग-रत्नाकर, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

५. धर्म-समाधि, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

‘राग-रत्नाकर’ का रचयिता एक ही व्यक्ति राधाकृष्ण अथवा कृष्ण कवि है, हमे इनके जीवन तथा रचना-काल का निर्धारण करना होगा।

कृष्ण कवि की अंतिम रचना ‘राग रत्नाकर’ का समय स० १८५३ है।

सबत गुण सरवसु मही । अथहन मास अनूप ।

मुदि पावे रविवार जुल भयो अथ सुप रूप ।’

इस प्रकार प्रथम और अंतिम अथ को देखने से इनका रचना काल स० १७७५ से स० १८५३ तक माना जा सकता है। यदि स० १७७५ से पंद्रह वर्ष पूर्व भी इनका जन्म माना जाए और स० १८५३ के बाद दो वर्ष भी जीवन और माना जाए तो इनका जीवन काल स० १७६० से स० १८५५ तक अर्थात् पचानवे वर्ष का होगा, जो असंभव नहीं तो दुर्लभ तो लगता ही है। फिर तिराने वर्षों की अवस्था में अस्तिष्क और हृदय दोनों का ‘राग-रत्नाकर’ की रचना करने योग्य रहना असंभव सा जान पड़ता है।

‘राग-रत्नाकर’ के आधार पर इनका कविता-काल स० १८५३ तक होना चाहिए, परंतु यह भी सविद्य सा जान पड़ता है। ऐसा लगता है कि इनके ‘राग-रत्नाकर’ की प्रशंसा सुनकर जयपुर में उनियारा ठिकाने के राव भीमसिंह ने इनको बुलाया हो और ‘राग रत्नाकर’ सुनाने को कहा हो—उनके राज्य में जो ‘राग रत्नाकर’ लिपि बद्ध हुआ, उसकी रचना स० १८५३ है। इससे अर्थात् ‘रागाध्याय’ की एक प्रति स० १८४६ की लिपिबद्ध की हुई प्राप्त होती है। इसका नाम ‘राग-संग्रह’ है। स० १८४६ में लिपिबद्ध करने का अर्थ है, इसकी रचना लगभग स० १८०० से १८३० के बीच हुई। इसके अतिरिक्त जयपुर में लिखी गई ‘राग-रत्नाकर’ के अन्त में जो समय सूचक दोहा है वह अलवर व प्रयाग आदि में प्राप्त प्रतियां में नहीं है। इससे प्रमाणित हो जाता है कि स० १८५३ केवल जयपुर के राव भीमसिंह ने लिए लिखी गई प्रति का समय है। ‘राग-संग्रह’ इन्होंने श्री भोजपाल के लिए लिखी है।

कलि म बलिगई सकल भिग रज गुन माइ ।

इंद्रजीत पाछे करी भोजपाल चित चाह ।

ऐसो को वरि जो तुम रिझै प्रवीन

तुम्हरी आग्या पाई बरिहो अथ नवीन ।’

अन्त में कवि कहता है—

महादानी अरि जुद्ध जुरि जीतयो के अहेट

१. पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

२. आर्य भाषा पुस्तकालय, याज्ञिक सग्रह, वाराणसी।

“इति श्री यदुवत्सावतत श्री भोजपालस्य विरचिते राग संग्रहे षट राग वर्णन समाप्तीय सप्तमोऽध्यायः ॥७॥ शुभमस्तु स० १८४६ तिथिनि शेवारात पुस्तकं पठनार्थं समाप्त ।”

३. आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

जो कीट, रम रीति को समझ्यो चाहै साह ।

पड़े बिहारी मनमें कविता को शृंगार ।^१

बिहारी के समान काव्य-प्रतिभा कृष्ण कवि से पाए जाने के कारण ऐसा नाम पड़ता है कि, यह भी कवि कुतूहल, तथा असाधारण प्रतिभा से सुस्पन्न् थे। तभी अल्पम में ही प्रथम-रचना प्रारम्भ कर दी। यह भी संभव है कि इनका बुद्धि और चातुर्य से ही प्रभावित होकर आभामलन न हनन विहागे-मनसई की काव्य-टीका करने का अनुरोध किया हो। या म विद्वान् का अभाव ज्ञान के कारण वड़े मुकुट से अग्र्य-सूचना की। वड़े दैन्य के साथ कवि प्रयास करना है—

‘पहले हू मरे यहै हिय, मे हुनो, विचार ६२ १४ ५ १ १०

करा नायको भेद का प्रथ बुद्धि अनुसार १८ ५ १ ० ५ ३५ ५ १ ०

जे कीना पुरख कविन भरम प्रया मुप दाह ५ २५ १० ५ १ १५

तिनहि छाडि मरे कविन को पनि है मन दाह ५ ३५ १ १ ५ १ ५

जानि यह अरन हिथे जिना न प्र २ अवरस ५ ५६ ५ ५ ५ ५ ५

नृप का सायन पाद व हिय म भया हुलास ५ ५ ५ ५ ५ ५ ५

इस प्रकार यह जाना जा सकता है कि ‘आभामलन’ की जयपुर के नृपति जयसिंह के मन्त्री थे, उनके आश्रय में इन्होंने कविता करना प्रारम्भ किया। यही ‘संभव है’ जीवन के प्रारम्भिक काल में यह कुतूहल विनोदों में धिरे हा, उनसे आभामलन में हूँ किया हो और घन आदि में ही इनकी महायत्ना की हो। कवि एक स्थान पर कहता है—

आभामलन कवि कृष्ण परि डरयो कृपा के शर ।

भानि भानि जिपडा हरी दीनो दरब अपार ।^२

इसके पश्चात् यह राजा भजराज और जयपुर के उनेवार ठिकाने के राव भीमसिंह के दरबार में भी रहे।^३

इनकी रचनाएँ ‘सम-समाधि’, ‘विदुर-प्रज्ञापर’, ‘बिहारी-मनसई की टीका’ और ‘राग-रत्नाकर’ प्रथम बड़ी प्रथ ‘राग-कुतूहल’ और ‘राग-समूह’ के नाम से प्राप्त हैं। एक अन्य ‘बाह्यमाती’ भी शायद भाग्य पुस्तकालय वाराणसी में संग्रहीत है। डा० अशाहम जार्ज प्रियर्सन ने क्षतिभ्रत सनादय भिन्न हृत्त ‘नमसिन्धु’ के एव अज्ञात टीकाकार का उल्लेख किया है जो उनेवार के राज थे। ‘मगेजकार की प्रति से यह नाम को गया

१. वही ।

२. बिहारी-मनसई, आभं भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

३. ‘बिहारी मनसई की टीका’ शायद भाग्य पुस्तकालय, वाराणसी ।

४. राग रत्नाकर—राधाकृष्ण, पुस्तकालय मंदिर, जोधपुर ।

५. हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास, प्रियर्सन, किशोरोत्ताम गुप्त द्वारा अनुवादित,

है।^१ संभव है, यह टीका कृष्ण कवि की हो, क्योंकि कृष्ण कवि उनियारा ठिकाने में सं० १८४२ के आस पास थे, जो समय इस टीका का दिया गया है।^२

विदुर-प्रजागर

‘विदुर-प्रजागर’ महाभारत के उद्योग-पर्व को आवार बनाकर नौ अध्यायों में लिखा गया ग्रन्थ है। केशव के समान सम्पूर्ण काव्य में छन्दों की विविधता मिलती है। उदाहरणार्थ—

छंद तोटक—

पुन ता नृप के सुत तीन भये । मुन आप कृपा कर आप दये ।

वृतराष्ट्र पंडवली भनिये । विदुरो हर भक्त नमी गिनिए।^३

इसके पश्चात् सोरठा, तोमर और फिर भुजंगप्रयात छंद परिवर्तित होते चले गए हैं। यह ग्रंथ राजा आपामल्ल के आश्रय में उन्हीं की आज्ञा से लिखा गया है। प्रारंभिक रचना होने के नाते इसमें काव्यात्मकता बहुत कम है। विषय वार्मिक होने के नाते कवि को काव्य-कौशल दिखाने का अधिक अवसर भी प्राप्त नहीं हुआ है। विविध छन्दों के प्रयोग से इनकी प्रतिभा का परिचय तो मिलता ही है। यह पुस्तक सं० १७६२ में लिखी गई।^४

विहारी-टीका

इस रचना के पश्चात् ही इनकी प्रतिभा से प्रभावित होकर आपामल्ल ने इनसे विहारी-सत्तसई की टीका लिखने का आग्रह किया। इनकी विनम्रता से पता चलता है कि यह उस समय छोटे ही थे, तभी इनमें तब तक आत्म-विश्वास नहीं था और संकोच के साथ काव्य-रचना की।

इनके हृदय में स्वयं टीका लिखने का विचार था, परन्तु इस संकोच से कि अन्य कवियों के सामने मेरे काव्य को कौन पढ़ेगा, लिखने का साहस नहीं किया। किन्तु आपामल्ल के आग्रह ने इनको टीका लिखने की प्रेरणा दी।^५

१. हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास, प्रियर्सन, किशोरीलाल गुप्त द्वारा अनुवादित पृ० २७६।

२. वही।

३. आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

४. विदुर-प्रजागर, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

५. ‘एक दिन कवि सौं नृपत कही, कही कयों जात

दोहा दोहा प्रति करो कवित बुद्धि अवदात ।

पहले हू मेरे यह हिय में हूतो विचार

करो नायका भेद कौं ग्रंथ बुद्धि अनुसार ।

जे कीनो पूरव कविन सरस ग्रंथ सुपदाइ

तिनहि छाँडि मेरे कवित को पढ़िह मन लाय ।

जानि यह अपने हिये कियो न ग्रंथ प्रकास ।

नृप को आयस पाइ के हिय में भयो हुलास ।

करे सात से दोहरा सुकवि विहारीदास ।

सब कोऊ तिन को पढ़े गुन सुने सविलास ।’ विहारी-टीका, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

यह टीका कृष्ण कवि को वाव्यात्मकता बताने के लिए भी महत्वपूर्ण है। इन्होंने ब्रज भाषा के गद्य में दोहों के सौन्दर्य की ओर खेन वगते हुए, स्वयं एक कवित्त टीका स्वरूप के लिए बनाया है, जिसमें बिहारी के दोहों का भाव भी ज्यों का त्यों बना रहा है और स्वयं इनकी मौलिकता भी प्रदर्शित हो सकी है।

उदाहरण स्वरूप—

‘मिरी भव बाधा हर, राधा नागरि सोइ
जा तन की भाई परे, स्याम हरित दुति होई।’

टीका—यह मगलाचमन है तथा थी राधा जू की स्तुति प्रथकर्ता कवि करतु है।
तहा राधा औरहु है मातें जा तन की भाई परे स्याम हरित दुति होत है। या पद तै रूप
भान सुता की प्रतीत भई।

कवित्त—

जाकी प्रभा भवलोचित ही तिहू भोज की सुदरता पहिचारी।
कृष्ण बहे सरसोम्ह नैन की नाम महामुदमगलकारी।
जातन की भलबँ भलबँ हरित दुनि स्याम की होत निहारी।
श्री युपमानु कुमारि कृपा के सु राधा हरी भव बाधा हमारी।

स्वकीया नायिका ।^१

भयं-स्वरूप दिए हुए कवित्तों में विनोपमना सन्दर्भात्मक, ध्वन्यात्मकता, प्रालम्बिता आदि सभी गुणों की भलबँ मिलती है। बिहारी के दोहे—

‘रह्यो मोद मिलनी रह्यो, यों कहि गही मरीर।
उत दँ मली उराह्यो इन चिनई म मरीर।’

का भयं कृष्ण कवि बताते हैं—

‘ता दिन की यह खान गली में मिनी हिन कें से गई चित मोरिने।
एव ही ठोर करी इव ठोरी, मनो बिधि रूप की रासि बढोरि कें।
छाह्यो मया करिवा मिलिबोउ परोसनि सों कह्यो मोह मरीरि के।
मो सत्रनी सो उराह्यो दे परि मा तन हेरि गई मुहु मोरि के।’

उपयुक्त कवित्त में मूल से भी अधिक सौन्दर्य प्राप्त गया है।

राम-रत्नाकर

‘राम-रत्नाकर’, ‘राम कुनूहल’, ‘रामचरित्रा’ और ‘राम-तमूह’ सब एव ही

१ बिहारी-टीका, भाष्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

२ पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३ भाष्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

४. सारस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी।

५. भाष्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

रचना के विविध नाम हैं। इस ग्रंथ में संगीत के सभी अंगों पर शास्त्रीय विवेचना हुई है। रागाध्याय में कवि ने रागों के उदाहरण स्वरूप जो कवित्त प्रस्तुत किए हैं, उनसे इस ग्रंथ और ग्रन्थ-कर्त्ता की काव्यात्मकता का परिचय प्राप्त होता है।

संपूर्ण 'राग-रत्नाकर' अभी तक कहीं भी प्राप्त नहीं है—जहाँ भी इसकी प्रतियाँ प्राप्त हुई हैं, हर स्थान पर केवल 'रागाध्याय' है। पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर की जो प्रति है, उसके प्रारंभ के पृष्ठ फटे हैं, परन्तु प्रारंभिक-अंश-आर्य-भापा पुस्तकालय में प्राप्त है। सरस्वती की स्तुति से इन्होंने ग्रंथ का प्रारंभ किया है। उसके पश्चात् संक्षेप में चालीस दोहों में नाद स्वर, गायन-दोष आदि के विषय में बताया है।

'राग निरूपण', 'राग-समूह' तथा 'राग कुतूहल' एक ही ग्रंथ के विविध नाम हैं। इनमें रागों का लक्षण तथा स्वरूप आदि बनाकर रागों का मिश्रण कर 'गान-कुतूहल' का वर्णन किया है। यही 'राग-रत्नाकर' ग्रंथ की भी समाप्ति है।

संभव है कि इतना ही ग्रंथ इन्होंने प्रारंभ में बनाया हो। इसमें रागों को महत्त्व दिया गया है, इसलिए ग्रंथ का नाम 'राग-रत्नाकर' रखा। इस दृष्टि से इसको विशिष्टांग निरूपक ग्रंथों में रखा जा सकता था, परन्तु वाराणसी में प्राप्त एक प्रति में इसी अध्याय की समाप्ति पर लिखा है—'इति.....सप्तमोऽध्यायः।' इसका अर्थ है कि कहीं अन्य अध्याय भी लिखे गए होंगे। एक प्रति 'राग समूह' के नाम से आर्य भापा पुस्तकालय में है, जिसमें सात सौ पाँच श्लोक हैं, जिनमें अन्य अध्यायों का कुछ अंग है।

'राग-रत्नाकर' का प्रकाशन हो चुका है। इसे खेमराज श्री कृष्णदास ने वैकुण्ठेश्वर प्रेस में छापा था। प्रकाशन काल सं० १९४६ है, परन्तु इसमें कवि-अथवा आश्रयदाता किसी के विषय में कुछ नहीं दिया गया है।

सम्पूर्ण ग्रंथ की प्रति अप्राप्त होने पर भी केवल रागाध्याय ही के अवलोकन से इनके संगीत-ज्ञान तथा कवित्व का परिचय मिलना है। शास्त्रीय दृष्टि से रागों का लक्षण कहीं कहीं अशुद्ध है। इसका कारण यही हो सकता है कि उस समय राग का प्रचलित रूप आज से भिन्न हो अथवा स्वयं कवि को संगीत का ज्ञान हो। जैसे भूपाली के स्वर—

। 'पिरज ग्रह सरि ग म प ध नि संपूरन सुरगीत' लिखे हैं, जबकि भूपाली ओडव जाति की; रागिनी है और स्वर हैं—'सारे ग प धोस'। कहीं कहीं लक्षण में जिन स्वरों का निषेध है वही उदाहरण में प्रयुक्त हैं।

उदाहरण स्वरूप लिखे गए कवित्त ऐतिहासिक काव्य के समान, अलंकारों से पूर्ण हैं। भूपाली उदाहरण—

चंदन हू ते मुख चारु कलेवर कंचन मों कर सो भित्त नाली ।

केसरि के रंग ही चोर बना कुच छूटि रही लट नागिन काली ।

भावन आवन क्यों न भयो यह प्रीति प्रीति बनोवत आनी ।

साहस सों मन धीर धरे सब अंग अनंग भरी भूपाली ।

आर्य भापा पुस्तकालय, वाराणसी के याज्ञिक संग्रह में एक पत्रिका 'नार-संग्रह' है,

सं० १८६३ माना गया है^१, इस समय तक कृष्ण कवि का जीवित रहना असंभव जान पड़ता है।

श्री पूर्ण मिश्र

मिश्रवंशु-विनोद, तृतीय भाग (संख्या १५४६) में एक कवि 'पूरण मिश्र' का उल्लेख आया है, जिनकी रचना 'रागनिरूपण' और 'नादोदधि' (नादार्णव) बताई गई है। 'पूरण मिश्र' नामक एक अन्य व्यक्ति का भी उल्लेख है, जिनका ग्रन्थ 'राज निरूपण' बताया गया है, परन्तु ऐसा जान पड़ता है कि ये दोनों एक ही व्यक्ति हैं। इनके जीवन के विषय में अधिक सामग्री प्राप्त नहीं है। इनके ग्रन्थ 'संगीत-नादोदधि' के आधार पर कुछ निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं। यह राजा 'वीरशाह' के दरबार में संगीतज्ञ थे। उन्हीं से इन्होंने संगीत का ज्ञान प्राप्त किया। वीरशाह के दरबारी कवि 'दयाल' से इनका बहुत प्रेम था। कवि और मिश्र होने के नाते कवि दयाल ने इनसे यह ग्रन्थ लिखने के लिए कहा। धन की प्राप्ति के लिए भी यह उनके कृतज्ञ हैं। ग्रन्थ के प्रारम्भ में कवि कहता है—

‘प्रेम कियो कवि दयाल सों वीर साह अवतार
तासों पायो भेद हम नाद भेद बीस्तार।’

अन्त में भी यही कहकर समाप्त किया है—

‘आदर कर महाराज श्री दीयो हमें यह भेद।
वीर साह अवतार नृप नाद ताल ओ भेद।
कवि दयाल सों प्रेम बहु कीनो हित सों काज।
विद्या दे लक्ष्मी जुगत जस लीनों महाराज।’

‘वीर शाह’ राजा के विषय में कुछ ज्ञात नहीं। ‘दयाल’ नाम से ग्रियर्सन के इतिहास में उल्लेख आता है, जो वैती जिला रायवरेली के थे तथा भौन कवि के पुत्र थे। भौन कवि रायवरेली के भाट थे तथा इन्होंने ‘शृंगार-रत्नाकर’ नामक ग्रन्थ की रचना की थी।^१ ग्रियर्सन ने भौन कवि का जन्म काल १८२४ ई० (सं० १८८१) माना है, परन्तु किशोरी लाल गुप्त ने उसको इसलिए अशुद्ध माना है कि इनके ग्रन्थ ‘शृंगार रत्नाकर’ की प्राचीनतम प्रति सं० १८६१ की लिखी मिलती है। इस आधार पर सं० १८८१ को जन्म काल न मान कर रचनाकाल माना जा सकता है। ग्रियर्सन ने लिखा है कि इनके पुत्र दयाल १८८३ ई० (सं० १९३९) में जीवित थे।

इतना तो निश्चित है कि कोई कवि दयाल, जो चारण थे—पूर्ण मिश्र के मिश्र थे। ‘वीर शाह’ भी रायवरेली के पास ही किसी स्थान के राजा होंगे, जिनके दरबार में पूर्ण मिश्र कुछ समय तक रहे।

१. हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास, पष्ठ भाग, डा० नगेन्द्र द्वारा संपादित, पृ० ४२६।

२. ‘हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास’—ग्रियर्सन, अनुवादक श्री किशोरीलाल गुप्त, पृ० २६२।

राम नगर (वाराणसी) के 'सरस्वती मंदिर' में एक पुस्तक 'पंचम निरूपण' प्राप्त है, जिसमें श्री सुपदेव मिश्र कृत 'छंद-विचार', श्री पूर्ण मिश्र 'कवि रागी' कृत दो पुस्तकें और नददास कृत दो पुस्तकें 'नामावली' तथा 'अनेकार्यं मञ्जरी' लिपिबद्ध हैं। पूर्ण मिश्र की 'संगीत-निरूपण' तथा 'संगीत नादोदधि' क्रमशः द्वितीय और तृतीय पुस्तकें हैं। इस पुस्तक का लिपि-काल स० १८५६ है।

उक्त सामग्री के आधार पर इतना कहा जा सकता है कि पूर्ण मिश्र बीरसाह के राज्य-काल में रहे। बीरसाह के दरबार में चारण दयाल कवि थे, जिनकी मित्रता स्वरूप इन्होंने 'संगीत-नादोदधि' की रचना की।

'संगीत-नादोदधि' की प्राचीनतम प्रति 'पंचम निरूपण' में प्राप्त होती है, जिसका लिपि-काल स० १८५६ है।^१ यह भी संभव है कि यह रचना इनके समय में ही लिपिबद्ध की गई हो। इस दृष्टि से इनका रचना-काल स० १८५० के आसपास होना चाहिए। ग्रियर्सन के अनुसार दयाल कवि स० १६३६ तक जीवित थे।^२ उपर्युक्त प्रस्तावित आधार पर यदि पूर्ण मिश्र का दयाल कवि का समकालीन माना जाए तो कम से कम स० १६१० तक जीवित माना जा सकता है। यदि 'संगीत-नादोदधि' की रचना के समय यह बीस वर्ष के भी हों, तो इनका जन्म-काल स० १८३६ अनुमान किया जा सकता है। इस प्रकार स० १८३६ से स० १६१० तक इनका जीवन-काल निर्धारित किया जा सकता है।

रचनाएँ

पूर्ण मिश्र द्वारा प्रमुख रचनाएँ 'संगीत-नादोदधि', 'संगीत निरूपण' तथा 'रूप रागावली' हैं। 'संगीत-नादोदधि' और 'संगीत-निरूपण' दोनों एक ही सी पुस्तकें हैं। बहुत सा भ्रम दोनों का समान ही है।

नादोदधि

संगीत-नादोदधि की प्राचीनतम प्रति स० १८५६ की प्राप्त है,^३ अतः इसका रचना काल स० १८५० के आस पास होना चाहिए। यह ग्रन्थ संगीत-शास्त्र पर लिखा गया एक विस्तृत ग्रन्थ है। संगीत के सभी भगो—रग, स्वर, ताल, प्रकीर्ण आदि पर पृथक् पृथक् अध्यायों में प्रकाश डाला गया है, परन्तु यह विभाजन बहुत नियमित नहीं है। उदाहरणार्थ, इसमें नृत्याध्याय नहीं है। तालाध्याय अलग होने पर भी मृदगाध्याय अलग दिया गया है। कुछ विषयों पर विस्तृत व्याख्या है और कुछ भ्रम छूट गये हैं। जिन विषयों में कवि का अध्ययन अच्छा है, उनका सूक्ष्म वर्णन है। उदाहरण के लिए, मृदगाध्याय में, पराद भेदों में 'छक्का' का लक्षण और उदाहरण इस प्रकार दिया है—

१. सरस्वती मंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी।

२. हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास—ग्रियर्सन, अनुवादक बिजोरीलाल मुक्त, पृ० २६६।

३. सरस्वती मंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी।

॥ छक्का ॥

॥ १ ॥ व्यादितीन सम कीजिए, जुन दून की तीर

॥ २ ॥ छका ताहि वग़ातिये, बांघि स्वरीहू की की

उदाहरण विनाकृतधा ॥ विनाकृतधा ॥ विनाकृतधा ॥

तत किटि किटा तबिन क वा । इति छक्का

संगीत के प्रसंग पर जो विस्तार से विचार किया है, इसके अतिरिक्त कुछ अन्य दृष्टियों से भी यह ग्रन्थ महत्त्वपूर्ण है। उस समय के कुछ प्रचलित गीत, जो प्रसिद्ध गायकों द्वारा गाए गए थे, इसमें उद्धृत हैं। नायक गोपाल और बैजू बावरी के प्रचलित गीत भी इसमें दिए गए हैं। उदाहरणार्थ, नायक गोपाल का बनाया एक गीत है—

‘स रि गम पव पट स्वर लहो

अस्थाई व म वाल

संचाई संग लै कहो राग हिंडोल गुपाल ।’^१

‘बैजू’ के अनुसार उनचास तानों का उल्लेख कवि इस प्रकार करता है—

‘तान भेद बैजू कहे

कर्यो गुपाल प्रकास

सप्त स्वरन के भेद तैं

सात सतैं उनचास ।’

‘संगीत-नादोदधि’ में जो रागों का शृंगार तथा स्वरूप वर्णन किया है, वह कवित्व से पूर्ण है। इन कवित्तों के द्वारा कवि की काव्यात्मकता तथा ‘अलंकार-प्रियता’ का परिचय मिलता है। उदाहरण के लिए, बैरव का स्वरूप इस प्रकार वर्णित है—

‘लाल रिसाल बनी मनि सीस लसित जोति

कुंडल श्रवन मुप गौर वरन ।

जटा जूट में तरंग करत रहत गंग चंद्रमा

लिलाट सेत वसन धरन ।

सोभित त्रिनैन मूल अंभ कर डमरु वंजावत

लाप्त उर प्रिया करन ।

कंदल अक्षर गान करेगी व पूरन प्रकास

दास दीप हरन ।’

इनके काव्य में शैतिकालीन चमत्कारी प्रवृत्ति अधिक पाई जाती है। उसी प्रवृत्ति के कारण इन्होंने कुछ ‘स्वर-कल्प’ लिखे हैं। ‘स्वर-कल्प’ सात स्वरों को इस प्रकार रखने का ढंग है, जिसमें स्वर लिपि भी बन जाती है और अर्थ निकालने पर कविता भी बन जाती है।

१. म्यूजियम, अलवर ।

२. वही ।

३. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, व

‘हिंडोल स्वर बल्य ताल पात्ता

सग’साधे सरसै धाम मध्ये सावे सो पैम मये

प म’ र गो ष सो । मा म ये सो ग सो स्वे रवे धाम

मध’में’में धा’सो ध से धी मे रे गोपिनी ।

‘पू री’र ग’म सौधी सौषु’सो सु रै धि म’रे’सो

यही लिपिकार के अर्जुन के कारण कुछे अक्षर लिखे गए हैं। ‘रा’ के स्थान पर ‘स’ और ‘स’ के स्थान पर ‘रा’ आ जाने से अर्थ में क्लिष्टता आ जाती है। उपर्युक्त पदा में हिंडोल राग में प्रयुक्त स्वरों में ‘स, ग, म, ध, स,’ मही कवित्व बनाया है। ‘रे’ का अल्प प्रयोग दिखाया है।

‘संगीत-नादोदधि’ की सभी प्राप्ति प्रतियों में प्रारम्भ एक ही समान हुआ है—

‘जै गगा थोरी करन मगन करन सुजान’

परन्तु रामनगर, बाराणसी के सरस्वती भंडार में प्राप्त प्रति में उल्लिखित दो पंक्तियाँ नहीं हैं—

प्रेम किमो कवि दाल सो बोर साह अवतार

सासो पायो भेद हम नाद भेद बीस्तार ।’

‘संगीत-नादोदधि’ के अतिरिक्त श्री पूर्ण मिश्र वृत्त ‘संगीत-निरूपण’ ग्रन्थ प्राप्त है, जो लगभग ‘नादोदधि’ के समान ही है। इसके प्रारम्भ में कोई परिचय नहीं है। इसका प्रारम्भ ‘मैरवे राग’ के संकेत से होता है।

‘रोही अवरोही स्वरन्ह अस्थाई निय ध्याउ ।

‘सचाई सरि साइ के मैरवे राग बनाउ ।’

यह सदाश भी अपूर्ण है ।

‘. .’ यह ग्रन्थ अपूर्ण सा जान पड़ता है। इसमें ‘नादोदधि’ का ही कुछ अंश और मुख्यतया रागों का सदाश तथा स्वरूप वर्णन है। इस ग्रन्थ का अन्त ‘मटहारी’ के स्वरूप वर्णन से होता है।

‘मति दीन प्यारी पीन तन पूजत देवी दयानी

कृत कल दत्त दोनी ।

। पूर्ण दीप दान करी कहत विनय धरी पनि जय

दे परदोनी ।

जीति रन भाई भीन परम पियारी रोन

दीजे परम सर खेवा प्रवीनी

पूरन प्रकाश दत्त सुभग मध्य मुन लपि मटहारी

‘मपीनी ।’

१. सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, बाराणसी ।

२. वही ।

इसी पुस्तक का नाम 'राग-निरूपण' है ।^१

अलवर के म्यूजियम में एक पुस्तक 'रूप-रागावली' पूर्ण मिश्र के नाम से प्राप्त होती है, जिसमें राग बद्ध पद हैं। इस ग्रन्थ में कवि ने उपनाम 'रूप' दिया है। ऐसा विदित होता है कि ग्रन्थ को बिना देखे उसके ऊपर विवरण लिख दिया गया है। वह 'रूप' नाम के अन्य रीतिकालीन कवि का लिखा हुआ है, जिनका उल्लेख 'रीति-काव्य-संग्रह'^२ में आया है। श्री पूर्ण मिश्र ने सदैव 'पूरन' छाप से काव्य-रचना की है।^३

अहमद

कवि 'अहमद' के जीवन के विषय में प्रामाणिक सामग्री बहुत कम है। प्राप्त प्रमाणों के अनुसार उन्हें संगीत के विशिष्टांग-निरूपक ग्रंथकारों में प्रथम स्थान देना उचित होगा। इनका समय प्रस्तुत प्रबंध में वर्णित ग्रन्थकारों से पूर्व होने के कारण इनको केवल पूर्वकालिक कवियों में लिया जाना चाहिए था, परंतु विषय की समानता तथा काल की संदिग्धता के कारण इन्हें अन्य कवियों में सम्मिलित कर लिया गया है।

मिश्रबंधु-विनोद द्वितीय भाग के अनुसार अहमद का जन्म-काल सं० १६६० और रचना-काल सं० १६९६ है।^४ ग्रियर्सन ने भी अपने इतिहास में इनका जन्म-काल सं० १६६९ माना है, परन्तु श्री किशोरी लाल गुप्त ने सर्वेक्षण में इनका उपस्थिति-काल सं० १६१८ और सं० १६७८ के मध्य माना है। गुप्त जी ने अहमद को 'ताहिर' नाम का ही व्यक्ति बता कर यह समय निर्धारित किया है। डा० रामकुमार वर्मा ने भी 'ताहिर' और 'अहमद' को एक ही व्यक्ति माना है।^५

अहमद का रचना-काल शाहजहाँ के समय से औरंगजेब के समय तक निर्धारित किया जा सकता है। दाराशिकोह के द्वारा लिखाई गई एक पुस्तक 'दोहा-सार-संग्रह' प्राप्त है, जिसमें 'अहमद' कृत दोहे संकलित हैं। 'दाराशिकोह' का वय-काल सं० १७१५^६ है, अतः लगभग सं० १७०० के आस-पास इनका रचना-काल माना जा सकता है।

'अहमद' कवि के काल-निर्धारण के पूर्व यह देख लेना आवश्यक है कि 'अहमद' और 'ताहिर' दो व्यक्ति हैं अथवा एक। यद्यपि डा० रामकुमार वर्मा ने अहमद का ही दूसरा नाम 'ताहिर' माना है, परंतु अंतर्साक्ष के आधार पर एक स्थान पर ऐसी शंका होती है कि अहमद के शिष्य 'ताहिर' थे। अपनी रचना 'कोकसार' में ताहिर ने अपने को अहमद का शिष्य बताया है।^७

१. सरस्वती भंडार, राम नगर दुर्ग, वाराणसी।

२. वही।

३. जगदीश गुप्त, रीति-काव्य-संग्रह।

४. प्रथम बार, सं० १९७०, पृ० ४७१।

५. हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, चतुर्थ संस्करण, पृ० ५९६।

६. Mughal Rule in India. S. M. Edwardes and Garrett.

७. कोक-शास्त्र—ताहिर कृत—आर्य भाषा पुस्तकालय, ना० प्र० सभा, वाराणसी।

‘रचना रची सु आदि प्रगट करी सो वेद मुप

अहमद मुरहि प्रसाद बहु जोति म हू लपी ।

(इसका अर्थ ‘अहमद’ कवि का नाम समझ कर भी किया जा सकता है।) ताहिर जहाँगीर के समकालीन जान पड़ते हैं।

‘चारि चक्र विधान रचे जैसे समुद्र गभीर

राज धरे अविचल सदा राज साहि जहाँगीर ।”

डा० रामकुमार ने भी इनको जहाँगीर का समकालीन माना है ।

जहाँगीर का राज्य काल स० १६६१ से स० १६८३ के मध्य है । स्वयं कवि भी इस रचना का समय स० १६७८ बताता है ।

‘सबनु सारहि से गिनो अप्योत्तारि अधिकाय

बदि आपाड तिथि पधमी कही क्या समुझाई ।”

इस प्रकार अहमद का समय स० १६७८ के पूर्व होना चाहिए । अहमद ने अपनी रचना ‘सभा बिनोद’ या ‘रागमाला’ के प्रारम्भ में भी अपना परिचय देने हुए कहा है—

सर बेग को सगी बेग घनवर साह्य पाई तेग

तावे सुत कवि पैदा भयो जनम अक्बराबादि ज लयो ।

तिन या पोषी करी रसाल, सब रागन की बाधी माला ।

अहमद के अक्बर के समय में होने की कल्पना भी निराधार न होगी ।

यदि उपर्युक्त पंक्ति ‘अहमद मुरहि प्रसाद बहु जोति म हू लपी’ में अहमद कवि का नाम समझा जाए तो अहमद का रचना-काल स० १५७८ से स० १७१० तक अवश्य माना जा सकता है । अपने ग्रंथ ‘बारह माता’ में इन्होंने शाहजहाँ का वर्णन किया है, अतः शाहजहाँ के समय में इनका उपस्थिति वा न माना जा सकता है । उपर्युक्त निर्धारित बात इसके अनुसार भी ठीक बैठता है ।

डा० हरदेव याहरी ने एक कवि अहमद का उल्लेख किया है, जिनका समय स० १७५० वि० माना है । इन्होंने पञ्जाबी में ‘हीर’ नामक काव्य की रचना की है । विषयो की प्रकृति के आधार पर यह कहा जा सकता है कि, ‘कोकमाल’, ‘रागमाला’, ‘हीर’ तथा ‘बारहमाता’ एक ही व्यक्ति की रचनाएँ हैं ।

‘रागमाला’ के प्रारम्भ में दि० हुए शिखर के अनुसार यह श्वाका गिजरी २१ के

१ कोक शास्त्र-ताहिर कृत आर्य भाषा पुस्तकालय, ना० २० सभा, वाराणसी ।

२ हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, चतुर्थ संस्करण, पृ० ५६६ ।

३ Mughal Rule in India, Edwardes and Garrett

४ कोक शास्त्र—भा० भा० पुस्तकालय, वाराणसी ।

५ मूजिपम, घनवर में पोषी स० ३ और ४ ।

६ मोतीचंद जो तम्रोंची सपह खोजनेर ।

७ हिंदी साहित्य द्वितीय खंड, डा० घोरेट् यर्मा तथा डा० बज्रेंदर धर्मा द्वारा संपादित, पृ० ६१५ ।

‘समाविनोद’ केवल रागो के सङ्ग, स्वरूप तथा मिश्रण जानने के लिए महत्त्वपूर्ण है। काव्यात्मक दृष्टि से इस ग्रन्थ की कोई उपयोगिता नहीं है।

‘बोक-सार’ में १५३ अक्षरों के १५३ श्लोक हैं, जिनमें १५३ श्लोक हैं।

ग्रहमद की दूसरी रचना ‘बोक-सार’ प्राप्त होती है। यदि यह मान लिया जाए कि ‘ताहिर’ ग्रहमद के शिष्य थे, तो यह ग्रन्थ ग्रहमद रचिन नहीं माना जाएगा। इसी पुस्तक के आधार पर यह भ्रम होता है कि ताहिर, ग्रहमद के शिष्य थे।

‘रचना रची मु मादि प्रगट करी सो वेद मुप

ग्रहमद गुरहि प्रसाद कछु जालि मे हू, लपी)’

इस पंक्ति में (जैसा कि पहले कहा जा चुका है) ‘ग्रहमद’ कवि का नाम भी सम्झा जा सकता है। यदि ग्रहमद रचिन ग्रन्थ माना जाए तो ग्रहमद का समय जहाँगीर का समय निश्चिन होता है। कवि ने रचना का समय भी सुबत १६७७ बताया है। इस पर पहले विचार किया जा चुका है।

‘बोकसार’ में कवि ने ‘बाम-बौहल’, वर्णन किया है।

‘बाम बौहल रस क्या सगुन समरे पाई,

बलिता हर या देस मह बरणी कृपा बुलाई।

काव्यात्मक सौन्दर्य की दृष्टि से ‘बोकसार’ साधारण श्लोका की रचना है।

‘हीर’

ग्रहमद द्वितीय तीसरा ग्रन्थ ‘हीर’ है, जिसकी गणना पञ्जाबी लोक-साहित्य में की गई है। ‘हीर-रत्ना’ की लोक-कथा की इसमें वर्ण्य विषय बताया गया है।

ग्रहमद की अन्य रचनाओं में ‘वारहमाया’, ‘गुणमार’, ‘रतिविनाद भाषा’, ‘रस विनोद’ तथा ‘सामुद्रिक’ का उल्लेख मिलता है। ये सभी रचनाएँ साहित्यिक दृष्टि से बहुत महत्त्वपूर्ण नहीं हैं, फिर भी ग्रहमद की कवि-व्यक्ति की प्रमाणित करती हैं। ‘वारहमाया’ में नायिका की ‘वारही माय’ में होने वाली मुन तथा दुन की अनुभूति का वर्णन है। ‘गुणसार’ ही का दूसरा नाम डा० रामकुमार वर्मा ने ‘गुणमापर’ बताया है।

१. शार्प भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

२. ‘चारि चक विषना रचि जैते समुद्र गभीर।

क्षत्र धरे अविचल सदा राज साहि जहाँगीर।’

शार्प भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

३. शार्प भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

४. हिंदी साहित्य, द्वितीय खण्ड, डा० धीरेन्द्र वर्मा तथा डा० जगेंद्र वर्मा द्वारा संपादित, पृ० ६१५।

५. शोध विभाग सूची, शार्प भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

६. मोती चंद मन्दावी सप्रह, बीकानेर।

भूलत हिडोरे भूम भूम भुकि परें धुमि
 विवस हिदोल मिस रस ही के दाडंसां ।
 हाहा करि लीन्हो ज्योंही अंक भरि प्यारी त्यों ही उठे हैं
 सिरंग लाल प्यारे प्रेम चाउ सां ।^१

उक्त कवित्त की काव्यात्मकता की तुलना में पं० रामचन्द्र शुक्ल का दिया हुआ उद्धरण साधारण सा जान पड़ता है ।

‘अहिरिनि मन के गहिरिनि उतरु न देइ ।
 नैना करे मयनिया मन मथि लेइ ।
 तुरकिनि जाति हुलकिनी अति इतराइ ।
 छुवन न देइ इजरवा मुरि मुरि जाइ ।
 पीतम तुम कचलोइया, हम गज बेलि ।
 सारस के अस जोरिया फिरां अकेलि ।’^२

उक्त अंश में लोक-गीत का सा माधुर्य है । दोनों अंश परस्पर साहित्यिक दृष्टि से दूर होने पर भी एक कवि द्वारा रचित हो सकते हैं ।

रचनाएँ

यशोदानंदन शुक्ल कृत प्राप्त रचनाएँ केवल दो ही हैं । ‘रागमाला’ तथा ‘वरवै नायिका भेद’ । रागमाला में कवि ने स्वर, ग्राम, मूर्च्छना आदि का स्थान, स्वरूप तथा लक्षण आदि विस्तार से बताया है । राग तथा रागिनियों के वर्णन के साथ ही सङ्गा तथा सखी का वर्णन भी किया गया है । इस ग्रंथ से कवि के संगीत-ज्ञान का परिचय मिलता है । रागों की तीन जातियाँ, शुद्ध सालंक तथा संकीर्ण बताते समय कवि स्वरों के तीन प्रकार बताने लगता है तथा उदाहरण स्वरूप रागों का नाम बताता है । उदाहरण के लिए ‘सालंक-राग’ की परिभाषा देते समय कवि ‘विकृत-स्वर’ की परिभाषा बता देता है ।

‘सोई जनी विकृत स्वर । और ठोर तैं आय ।
 औरन के अस्थान में जो दुरि दुरि मिलि जाय ।’^३

उदाहरण देते समय कवि ‘सारंग’ तथा ‘कान्हूरा’ दो ही रागों को महाशुद्ध बताता है ।

‘जामै मिले न विकृत स्वर, पूरन आपहि होइ ।

कहिये सारंग कान्हूरा महाशुद्ध ए दोइ ।’^४

रागों के स्वरूप तथा शृंगार वर्णन में कवि ने अत्यन्त कलात्मक रुचि तथा साहित्यिक सामर्थ्य का परिचय दिया है, जिसका उल्लेख अन्यत्र किया जा चुका है ।

१. रागमाला, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।
२. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २८१ (वारहवां संस्करण)।
३. रागमाला—आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।
४. रागमाला—आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

‘बरवै नायिका भेद’ एक छोटा सा ग्रन्थ है, जिसमें नौ बरवै संस्कृत में तथा तिरपन ठेठ भवघी भाषा में हैं।”

गगाराम

गगाराम का रचना-काल स० १७४४ है। मिश्र-वधुधो ने भी इनका कविता काल स० १७४५ माना है।^१ ग्रियर्सन ने गगाराम का जन्म काल सन् १८३७ ई० माना है।^२ दोनों में समय का इतना बड़ा अन्तर है कि ये दो कवि जान पड़ते हैं। श्री किशोरी लाल गुप्त ने गगाराम का कविता-काल स० १८४६-१८६४ माना है।^३ अठसहस्र के आधारे पर ग्रियर्सन का समय ठीक नहीं बैठता। अपने ग्रंथ ‘समा-विस्तार’ में स्वयं कवि ने कहा है—

‘सतरह से सबत सरस। बहुत अधिक चालीस।

वातिग सुदि तिथि सप्तमी। वारस रस रजनीस।

*

*

*

श्री भगवत प्रसाद तैं इह सुभ समा विलास।”

गगाराम कवि द्वारा रचित शास्त्र-गद्दे के संगीत-रत्नाकर की ‘सितु’ नामक एक ब्रजभाषा-टीका, ‘तजौर सरस्वती महल पुस्तकालय’ में उपलब्ध है, जिसका समय सन् १७०० ई० अर्थात् स० १७५६ है।^४ इस दृष्टि से भी यह समय अधिक उपयुक्त है।

इस प्रकार इनका कविता-काल स० १७४४ से स० १७५६ तक तथा जीवन-काल अनुमानतः स० १७२४ से स० १७७० तक माना जा सकता है।

गगाराम सांगानेर नगर के राजा रामसिंह के राज्य में थे।

‘सागानयर मुनगर में राम सिंह नृपराज।

तहा कवि जन सब चैन सौ राजन समा समाज।

गगाराम तहा सरस कवि कीन्ही बुद्धि प्रकास।

श्री भगवत प्रसाद तैं इह सुभ समा विलास।”

रचनाएँ

गगाराम रचित ‘समाभूषण रागमाला’ प्राप्त होनी है, जिसमें इन्होंने राग-

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २८१ (१२ वाँ संस्करण)।

२ मिश्रवधु विनोद, द्वितीय भाग, प्रथम संस्करण, स० १९७०, पृ० ५६४।

३ हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास, ग्रियर्सन, अनुवादक श्री किशोरी लाल गुप्त, प्रथम संस्करण, १९५७, पृ० २४१।

४ यही।

५ समाभूषण रागमाला—गगाराम, म्यूजियम, अलवर।

६ संगीत शास्त्र, के० बामदेव शास्त्री, प्रथम संस्करण १९१८, पृ० ५।

७ समाभूषण रागमाला, गगाराम, म्यूजियम अलवर।

रागिनियों का स्वरूप वर्णन किया है। इसकी प्रतियाँ अलवर, काँकरोली तथा काशी में उपलब्ध हैं, इससे इनकी लोकप्रियता का परिचय मिलता है।

गंगाराम रचित शार्ङ्गदेव के 'संगीत-रत्नाकर' की टीका इस दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है कि यह ब्रजभाषा की अकेली टीका है। अन्य टीकाएँ संस्कृत में हैं।

संगीत-काव्य के उदाहरण-ग्रन्थकारों में से प्रमुख कवियों के जीवन तथा कृतियों का संक्षिप्त परिचय यहाँ दिया जा रहा है।

कृष्णानंद व्यास देव

श्री कृष्णानंद व्यास देव 'रागसागर' एक बड़े प्रसिद्ध संगीतज्ञ कवि हो चुके हैं। कृष्णानंद के पिता का नाम हीरानंद व्यास देव तथा प्रपिता का नाम अमरानंद व्यास देव था। स्वयं कवि अपने ग्रंथ 'राग-कल्पद्रुम' भाग एक के 'गानाध्याय' के प्रारंभ में कहते हैं—

'अमरानन्दो महात्मा श्रुतिस्मृति निपुणस्तस्यात्मजः श्री हीरानन्दो
तस्यात्मजः श्री कृष्णानंद व्यास देव निपुणो वेद वेदांग विज्ञः।'

यह राजपूताना मेवाड़ राज्य के अन्तर्गत उदयपुर के जोहैनी नामक स्थान में रहते थे और वृन्दावन-गोकुल में संगीत-शास्त्र पढ़ते थे। गोकुल के सुप्रसिद्ध संगीताचार्य दामोदर गोस्वामी, गिरधर गोस्वामी एवं कल्याणराय प्रभृति गोस्वामिगण ने संगीत-विद्या से मुग्ध हो इन्हें 'राग-सागर' उपाधि दी।^१ इनका जन्म-काल सं० १८५१ अथवा सन् १७६४ ई० तथा मृत्युकाल लगभग सं० १९४५ अथवा सन् १८८८ ई० माना जा सकता है। लगभग ९४ वर्ष की आयु में इनका निधन हुआ। यह जीवन-काल श्री नगेन्द्रनाथ वसु के दिए हुए जीवन परिचय के आधार पर निर्धारित किया गया है। इनके ग्रंथ 'राग-कल्पद्रुम' भाग एक का संपादन करते हुए श्री नगेन्द्रनाथ वसु ने कहा है—

'कोई ३२ वर्ष पहले सन् १८८४ ई० को कलकत्ते में सर राजा राधा कांत देव बहादुर के प्रासाद में हमने तेजस्वी तप्तकांचन वर्णाभि और दीर्घकाय एक ब्राह्मण देखा। उस समय हमने वंग भाषा में 'शब्देन्दु महाकोष' नामक बृहदभिधान प्रकाशित करने का बीड़ा उठाया था। इस अभियान के प्रकाशन और प्रतनतत्त्व विषय में शिक्षा लाभ के अभिप्राय से ही राजा राधाकांत के उपयुक्त दीहित्र स्वर्गीय श्री आनन्द कृष्ण वसु महाशय के समीप हम उपस्थित थे। उसी समय पूज्यपाद वसु महाशय से साक्षात् करने को वह ब्राह्मणप्रवर राधाकान्त भवन में आए थे। वसु महाशय की कृपा से हमारा उनका परिचय हुआ। परिचय प्रसंग में वसु महाशय ने कहा था—'यही राग सागर कृष्णानंद व्यास देव हैं। इस समय इनका वयस ९० वर्ष का, किन्तु देखने में ५०-६० से अधिक समझ नहीं

१. राग-कल्पद्रुम, भाग १, पृ० ४१, संगीत नाटक एकेडमी लाइब्रेरी, देहली।

२. वही।

पड़ता। हमारे मानासह ने जैसा शब्द-वत्पट्टम नामक अभिधान बनाया है, इन्होंने भी वैसे ही राग-कल्पद्रुम नाम पर एक प्रकाण्ड संगीत ग्रन्थ का सकलन किया है। पृथ्वीराज रायसे की बात सवने सुनी होगी। इस समय एक मान यही कवि चन्द का वह 'रायसा' उपयुक्त रूप से गा सकते हैं। इत्यादि।

जब हमने उन महात्मा को देखा, तब वह बहुमूल्य जरीन् बुरता, चपकन, चोप्रा और टोपी पहने हुए थे। उनकी यह वेपमूपा देख हम उन्हें कोई श्रेष्ठ ग्रन्थकार या गायक समझ न सके। हमने सोचा, कोई अमीर या राजा-महाराजा होंगे। वसु महाशय से उनका प्रकृत परिचय पा हम विस्मय विमुग्ध हो गए। कवि चन्द का नाम तो सुना था, किन्तु उनका गान कभी कान न पड़ा था। हमने बहुत डरने डरते गुरुस्थानीय वसु महाशय से वही गान सुनने का आग्रह प्रकाश किया और राय सागर ने हसते हसते बालक का मन रख दिया। उन्होंने कवि चन्द का गाना सुनान के लिए पहले अपना परिधृत परिच्छद समस्त खोल खाल लोटा पहना, पीछे वीर-रसात्मक कवि चन्द का एक पद गाया।^१ इसके पश्चात् नगेंद्रनाथ वसु कहने लगे कि 'सिकं उसी दिन इन महापुरुष से हमारी मुलाकात हुई थी। उसके थोड़े दिन बाद सुन पड़ा, राय सागर इह जगत से उठ गए। इस बात को गुजरे कोई २८ वर्ष बीते होंगे।'^२

उपर्युक्त कथन के आधार पर कृष्णानन्द जी सन् १८८४ ई० में ६० वर्ष के थे, अर्थात् सन् १७९४ ई० अथवा स० १८५१ उनका जन्मकाल हुआ। अन्तिम पंक्ति ॥ आधार पर २८ वर्ष उनकी मृत्यु को हुए थे तथा ३२ वर्ष पूर्व की यह घटना वर्णित है। इस प्रकार वसु जी से मिलने ने चार वर्ष पश्चात् 'रायसागर' की मृत्यु हुई, अतः मृत्यु काल सन् १८८८ ई० अथवा १८८६ ई० हुआ।

मित्रवन्धु-विनोद के तृतीय भाग में कृष्णानन्द व्यास देव का उल्लेख हुआ है, जो उदयपुर महाराणा के संगीतज्ञ थे। प्रियर्सन ने इनके एक भिन का उल्लेख किया है,^३ जिनका नाम डा० राजेन्द्रनाथ मित्र था, जो इनकी वात्स्यावस्था में इनके व्यक्तिगत रूप से परिचित हुए थे। डा० राजेन्द्रनाथ ने प्रियर्सन की राग-वत्पट्टम के विषय में लिखा था कि—

'ग्रन्थ तीन भागा में था। मुझे स्मरण है कि लेखक ने मुझ से कहा था कि मैं ग्रन्थ को सात भागा में पूर्ण करूँगा, जैसा कि रघुनाथ देव का शब्द-वत्पट्टम सात भागा में है, परन्तु मैं नहीं समझता कि उनके पास अनन्त पर्याप्त सामग्री थी। वह अपने साथ हस्तलेखों का तिसाल गठुर लिए हुए चला करते थे, लेकिन उनकी परीक्षा का मुझे कभी अवकाश

१ राग-कल्पद्रुम, द्वितीय भाग, संपादक नगेंद्रनाथ वसु का कथन, पृ० १, सप्तमः विद्वत्विद्यालय साइबेरी, संगीत नाटक एकेडमी साइबेरी, देहली।

२ राग-वत्पट्टम, द्वितीय भाग, संपादक नगेंद्रनाथ वसु का कथन, पृ० १, सप्तमः विद्वत्विद्यालय साइबेरी; संगीत नाटक एकेडमी साइबेरी, देहली।

३ हिन्दी साहित्य का प्रथम इतिहास प्रियर्सन, पृ० २७१।

नहीं मिला। मैं उस समय उनका महत्त्व जानने के लिए बहुत वच्चा था। ग्रंथकार ब्राह्मण था और उसका बहुत बड़ा दावा था कि वह तीन आकटवों (सप्तकों) से गा सकता था, जब कि सामान्यतया मानव स्वर की परिधि केवल ढाई 'आकटव' की है। उसका दावा यह भी था कि वह सभी राग रागिनियों को शुद्ध रूप में, बिना एक दूसरे को मिलाए हुए, गा सकता था। लेकिन मैंने कभी भी संगीत का ज्ञान नहीं प्राप्त किया, लड़कपन में इस संबंध में कभी चिंता ही नहीं की, अतः इस व्यक्ति के दावों का कोई प्रमाण मैं नहीं पा सका। वह सदैव गाया करते थे, पर वे पेशेवर गायक नहीं थे अर्थात् वह पारिश्रमिक पर कहीं नहीं गाते थे। वह नगर के घनी लोगों से प्रायः उपहार पाया करते थे, पर कभी भी गाने के बदले में मजदूरी या पारिश्रमिक नहीं लेते थे।^१

रचनाएँ

कृष्णानंद व्यास देव की केवल एक ही रचना 'राग-कल्पद्रुम' प्राप्त होती है, जो अपने बृहदाकार के कारण अनेक रचनाओं के समान है। इस ग्रंथ में देशी तथा विदेशी पैंतालीस भाषाओं के तत्कालीन प्रचलित गानों का संग्रह है। कवि ने बीस-बाईस वर्ष तक समस्त भारत का भ्रमण करके इन गीतों का संग्रह किया था।

इनके ग्रंथ 'राग-कल्पद्रुम' की सूचना तथा प्रथम अंश 'रंगीन राग मजमूआ' के नाम से सन् १८४२ ई० अर्थात् स० १८६६ में प्रकाशित हुआ था। सन् १८४६ ई० को उनके ग्रंथ का अंतिम खंड निकला था। 'राग-कल्पद्रुम' प्रथम भाग का प्रकाशन मुर्शिदाबाद लाल गोले के राजा राव श्री योगीन्द्र नारायण राय बहादुर के व्यय से बंगीय साहित्य परिषद, कलकत्ता के द्वारा स० १९०१ में हुआ। इसका सम्पादन श्री नगेन्द्रनाथ वसु, प्राच्यविद्या-महार्णव ने किया था। यह ग्रंथ चार खंडों में संपूर्ण हुआ। तृतीय भाग बंगला गानों का संग्रह है। चतुर्थ खंड अप्राप्त है। इनके सात सौ चवालीस पृष्ठ अप्रकाशित रूप में इम्पीरियल लाइब्रेरी, कलकत्ता में हैं।

राग-कल्पद्रुम में स्वयं 'राग-सागर' रचित गान भी हैं, जो 'कृष्णानंद' की छाप से संयुक्त हैं। उदाहरणार्थ—

समझ गारी देरे कन्हैया रे मानो मोरी बल मैया
गारी देवे जिह्वा विगारै ऐसी चतुर ब्रजनारी दैया।
हों तो तिहारी लाज करत हों और करो तेरी चाह गुसैया।
हों यमुना जल भरन जात थी बहियां पकर भक्तभोरी खैया।
राधा माधव हीरी खेलै चिरंजीवी यह जोरी कन्हैया।
हा हा करत हों पइयां परत हों मानो बिनती दवि के चखैया
कृष्णानंद आनंद करो तुम श्री गोकुल के वसैया।^२

१. हिंदी साहित्य का प्रथम इतिहास, ग्रियर्सन, अनुवादक किशोरीलाल गुप्त, पृ० २७१।

२. राग-कल्पद्रुम, कृष्णानंद व्यास देव, भाग २, पृ० ३३०।

यह ग्रंथ कवि के संगीत-ज्ञान तथा कवित्व शक्ति दोनों ही से परिचित कराता है। तत्कालीन प्रसिद्ध संगीतज्ञ तथा कवियों के नाम तथा कृतियों से परिचय प्राप्त करने की दृष्टि से बड़ा महत्वपूर्ण है।

नागरीदास

‘नागरीदास’ नाम के कई कवि हिंदी साहित्य जगत में प्रवेश कर चुके हैं। प्रस्तुत प्रबंध में उल्लिखित कवि नागरीदास का नाम ‘सावतसिंह’ था। यह कृष्ण गाढ़ा के राजा थे। इनका जन्म सवत् १७५६ में हुआ था। ‘सवत् १८०४ में ये दिल्ली के शाही दरबार में थे। इसी बीच में इनके पिता महाराज राजसिंह का देहान्त हुआ। बादशाह महमदशाह ने इन्हें दिल्ली में ही कृष्णगढ़ राज्य का उत्तराधिकार दिया, पर जब ये कृष्णगढ़ पहुँचे, तब राज्य पर अपने भाई बहादुरसिंह का अधिकार था, जो जोधपुर की सहायता से सिंहासन पर अधिकार कर बैठे थे। यह राज की ओर लौट आए और भरहठों से सहायता लेकर इन्होंने अपने राज्य पर अधिकार किया, पर इस युद्ध कलह से इन्हें कुछ ऐसी विरक्ति हाँ गई कि ये सब छोड़ छाड़कर बुन्दावन चले गए।’

विरक्त होकर स्वयं इन्होंने कहा है—

‘जहाँ कलह तहँ सुख नहीं, वसहँ सुखन को मूल
सर्व वसहँ इस राज में राज वसहँ को मूल।’

भारत-विश्वास का अभाव होने के कारण एक स्थान पर कहने हैं—

‘मैं अपने मन मूढ़ तैं डरत डरत हौं हाथ
बुन्दावन की भार तैं मति बबहु फिरि जाय।’

बुन्दावन में सखी भाव से कृष्ण की भक्ति करते थे। इनके साथ इनकी उपपत्नी ‘बनी ठनी’ भी रहती थी, जो स्वयं कविता रचती थी और समवन नागरीदास को काव्य प्रेरणा देती थी। इनका कविता काल स० १७८० से स० १८१६ तक माना जा सकता है।

रचनाएँ

इनके सत्तर ग्रंथ ‘नागर-समुच्चय नामक पुस्तक’ में संक्षिप्त हैं, जिसका संपादन राधा कृष्ण दास ने किया है तथा ज्ञान सागर प्रेस ने इसको प्रकाशित किया है। ये पुस्तकें भारतव

१. हिंदी साहित्य का इतिहास—रामचंद्र शुक्ल, बारहवाँ संस्करण, पृ० ३१६।

२. वही।

३. हिंदी साहित्य, डा० धीरेन्द्र वर्मा तथा डा० सज्जदवर वर्मा द्वारा संपादित, पृ० ३६३।

४. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचंद्र शुक्ल, बारहवाँ संस्करण, पृ० ३१६।

५. निगार-नार, गोपी प्रेम प्रकाश, पद प्रसंगमाला, ब्रजवंकुठतुला, ब्रज सागर, भोर सोला, प्रातरस मजरी, बिहार चंद्रिका, भोजनानंदघटक, जगल रस भाषुरी, फूलविलास, गोपन प्रागमन दोहन, आनन्दसम्राटक, फग विलास, प्रीथम बिहार, पावस पक्षीसो, गोपी

में कुछ पदों का संग्रह मात्र हैं। शीर्षक के नाम से एक भिन्न पुस्तक बन गई है। इन सभी संग्रहों में नागरीदास का कवित्व तथा संगीत-प्रियता का परिचय मिलता है। रास आदि के वर्णन में कहीं कहीं अत्यंत सूक्ष्म, चित्रोपम तथा सुन्दर वर्णन हुआ है। 'संगीत-काव्य का साहित्यिक मूल्यांकन' नामक अध्याय में इसका वर्णन किया गया है।

मानसिंह

महाराजा मानसिंह जोधपुर नरेश थे। इन्होंने सं० १८६० से सं० १९०० तक राज्य किया।^१ राजा भीमसिंह के मरने पर इनके चचेरे भाई मानसिंह गद्दी पर बैठे। इनको जालंधरनाथ के वरदान से जोधपुर का राज्य मिला। ये वागीराम, नाइराम, मनोहरदास उत्तमचंद और शंभूदत्त जोशी के आश्रयदाता थे। इनके पुत्र का नाम छत्रसिंह था। यह संगीत के बहुत प्रेमी थे और स्वयं गान विद्या में निपुण थे। इन्होंने बहुत से गीत बनाए। शास्त्रीय संगीत में भी इन्हें रुचि थी, इसीलिए इन्होंने राग वद्व गीतों की रचना की है।

रचनाएँ

इन्होंने 'रसरज' के नाम से कविता की है। इनकी बनाई हुई कई पुस्तकें प्राप्त हैं। इनके अठारह ग्रन्थों का उल्लेख मिलता है। १. रागां रो जीलो, २. विहारी सतसई टीका, ३. जलंधरनाथ जी रा चरित्र, ४. नाथ चरित्र, ५. श्रीनाथ जी, ६. राग सागर, ७. नाथ प्रशंसा, ८. कृष्ण विलास, ९. महाराज मानसिंह जी की वैशावली, १०. नाथ जी की वाणी, ११. नाथ कीर्तन, १२. नाथ महिमा, १३. नाथ पुराण, १४. नाथ संहिता, १५. रामविलास, १६. संयोग शृंगार का दोहा (देसी भाषा), १७. कवित्त सर्वैया दोहे, १८. सिद्ध गंग।^१ इसके अतिरिक्त इन्होंने ध्रुपद, घमार, टप्पा, ख्याल सभी प्रकार के फुटकर गीत भी लिखे।

बैन विलास, रासरस लता, नन रूप रस, शीत-सार, इक्षकचलन, मजलिस मंशन, अरिल्लाष्टक, सदा की मांझ, वर्षाश्रुतु की मांझ, कृष्ण जन्मोत्सव कवित्त, सांभी के कवित्त, रास के कवित्त, चांदनी के कवित्त, दिवारी के कवित्त, गोवर्धनधारन के कवित्त, हीरा के कवित्त, फाग गोकुलाष्टक, हिडोरा के कवित्त, वर्षा के कवित्त, भक्तिमतदीपिका, तीर्थानन्द, फागविहार, बालचिनोद, वन चिनोद, मुजाना-नंद, भक्तिसार, देहदशा, वैराग्यवल्लरी, रसिक रत्नावली, कविवैराग्य वल्लरी, अरिल्ल पचीसी, छूटक विधि, पारायण विधि प्रकाश, शिखनख, छूटक कवित्त, चचरियां, रेपता, मनोरथ मंजरी, रामचरित्रमाला, पद प्रबोधमाला, जुगलभक्ति चिनोद, रसानुक्रम के दोहे, शरद मांझ, सांभी फूलचिननसंवाद, वसंत वर्णन, रसानुक्रम के कवित्त, फाग खेलन, समेतानुक्रम के कवित्त, निकुंज विलास, गोविंद परचई, वन जन प्रशंसा, छूटक दोहा, उत्सव माला और पद मुक्तावली।

१. मिश्रवंधु चिनोद, कवि संख्या नं० ११२५।

२. वही।

राजा होने के नाते इनके ग्रन्थों की प्राप्त प्रतियाँ बहुत सुंदर और स्पष्ट लिपि में लिखी हुई हैं ।'

इनके गीतों के शब्दों में गंभीरता नहीं है । अधिकतर भाव तथा चींटी दोनों की दृष्टि से चलते चलते प्रवृत्ति के गाने हैं । 'ध्रुवपद' (गंभीर गान) के शब्द भी हमरी और स्यात के समान चलते हैं ।

'ध्रुवपद राग सारंग बीनाला

मंजर फूले तैसैं ही फूले फूल । अस्ताई
कसिया बिबास पतवा दुहरी से नीकें सोहत भूल ।
पल्लव मधु तर सोहत डारन मे सरसी साया मकुरे
नवीने मजुल सैंसी मूल ।

सैंसे बछवेसी के कुज मे भूने रहे है दोउ भूल ।'

'इन्होंने बहुत से छोटे से कविता की है और रचना में कृतकार्यता पाई है । इनकी भाषा मनोहर और सुकवियों की सी है ।'

गीतों की भाषा केवल ब्रज ही नहीं है बल्कि मेवाड़ी, मारवाड़ी आदि भाषा के भी गीत हैं । इस पर अन्यत्र विचार किया जा चुका है ।

'मानसिंह' नामक एक अन्य शृंगारी कवि का उल्लेख मिलता है, जिनकी दो रचनाएँ 'शृंगार वसतीसी' और 'शृंगार लतिका' प्राप्त होती हैं, परन्तु यह इन मानसिंह से भिन्न व्यक्ति हैं, क्योंकि यह भयोध्या के राजा थे और 'द्विजदेव' के नाम से रचना करते थे । संगीत-काव्य में इनका स्थान महत्त्वपूर्ण नहीं है ।

जवान सिंह

जवान सिंह जी विशनगढ़ के महाराजा पृथ्वीसिंह के द्वितीय पुत्र थे ।' यह संगीत के अच्छे ज्ञाता तथा कवि थे । कृष्ण के मधुर रूप के प्रेमी थे । विशनगढ़ के राज परिवार में किम्बदन्ती प्रसिद्ध है कि इन्हें 'ध्रुवराम' कवि ने पढ़ाया था ।' इनका राज्याभिषेक ३१ मार्च सन् १८२८ को हुआ । अंग्रेजी सरकार की और से कप्तान काव राज्याभिषेक का टीका लेकर उदयपुर गए थे । यह दिवार के चौकीन थे, वित्तभक्त, लोकप्रिय, प्रपञ्चमी तथा

१. मुनि कर्ति सागर सग्रह, उदयपुर ।

२. मुनि कर्ति सागर सग्रह, उदयपुर ।

३. मिथबसु विनोद, सध्या नं ११२५ ।

४. हिंदी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास—देवीचरण रस्तोगी, पृ० १६३ ।

५. हिंदी साहित्य के इतिहास के अज्ञात आधार-कवि वृन्द के सदाज, (लेख) मुनि कर्ति सागर जी, सम्मेलन पत्रिका, पोथ-शान्मुख, १८७६ शक ।

६. वही ।

विलासी थे ।^१

रचनाएँ

जवान सिंह कृत अधिक रचनाएँ प्राप्त नहीं हैं। इन्होंने फुटकर कवित्त तथा पद-रचना की है। कृष्ण के मधुर रूप पर अन्य कृष्ण भक्तों के समान, विभिन्न समयों पर गाए जाने वाले राग वद्ध गीत का निर्माण किया है। गीतों के संग्रह 'रस-तरंग'^२ तथा 'गीत-संग्रह'^३ के नाम से प्राप्त हैं। इसके अतिरिक्त जयलाल कृत 'जत्वय शहनशाह इयक' में कुछ अंश की टीका की है।^४ इन्होंने 'ब्रजराज' तथा 'नगधर' दोनों नाम से रचना की है। कृष्ण के जिस नाम तथा स्वरूप में भक्त को अत्यधिक आनंद प्राप्त होता था, उसी नाम को अपना 'उपनाम' बना लेने का उस समय प्रचार था। प्रताप सिंह का 'ब्रजनिधि', 'मानसिंह का 'रसरज' सावंतसिंह का 'नागरीदास' इसी प्रकार के नाम हैं। जवान सिंह का 'ब्रजराज' नाम इसी प्रकार का है तथा 'नगधर' नाम अपना कविता का नाम रखा ज्ञान पड़ता है। 'ब्रजराज' के नाम से केवल एक दो पद मिलते हैं, अन्य सभी में 'नगधर' अथवा 'नगधरदास' मिलता है। 'रस-तरंग' के प्रारम्भ में मंगलाचरण के रूप में कहे गए पद में 'ब्रजनाथ' नाम है।

'श्री वल्लभ उदार जगदुच्चार करुनानिधान वर गाइयें ।

श्री विट्ठल नाथ अनाथ नाथ ब्रजनाथ अवतार वर गाइयें ।'^५

अन्य सभी पदों में 'नगधर' नाम की छाप है।

'नगधर नेह निवाहक प्यारो मोहि हित सरसावन है ।'^६

+ + +

'नगधर करी सुहागिनी सुर गहरें मति बोल ।

तांन विसारें ग्रह कया करी विरह की रोल ।'^७

+ + +

'नगधर बसन मुसिकाय नये जब ब्रज जन सब हरप भई है ।'^८

+ + +

१. राजस्थान के घरानों द्वारा हिंदी साहित्य की सेवाएँ, राजकुमारी शिवपुरी, प्रथम संस्करण, पृ० ५१ ।

२. मुनि कांति सागर संग्रह, उदयपुर ।

३. पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४. हिंदी साहित्य के इतिहास के अज्ञात आधार-कवि वृन्द के वंशज, (लेख) मुनि कांति सागर जी, सम्मेलन-पत्रिका, पोप फाल्गुन, १८७८ शक ।

५. मुनि कांति सागर संग्रह, उदयपुर ।

६. गीत-संग्रह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

७. वही ।

८. वही ।

शृंगार युगीन संगीत-काव्य का शास्त्रीय अध्ययन

संगीत-काव्य एक ओर हिंदी साहित्य की अभिवृद्धि करता है, दूसरी ओर संगीत के सिद्धान्तों का निरूपण करता है। यहाँ इस काव्य में प्रतिपादित संगीत संबंधी सिद्धान्तों पर संक्षेप में दृष्टिपात किया जा रहा है।

शृंगार युगीन संगीत-काव्य में संगीत-शास्त्र के सिद्धान्तों को खोजने के पूर्व, संगीत सम्बन्धी तत्कालीन स्थिति से परिचय प्राप्त कर लेना उचित होगा। यह वह समय था जब प्राचीन सिद्धान्तों पर आधारित गायकी समाप्त प्रायः थी। मुगल राजाओं के आधिपत्य के पश्चात् भारतीय संगीत, विदेशी संगीत से बहुत अधिक प्रभावित हो चुका था। सिद्धान्तों को गायक बहुत भरोसे में भूला चूके थे। भारतीय संगीत के दो भाग हो चुके थे। उत्तर भारतीय संगीत और कर्नाटक संगीत। कर्नाटक संगीत में प्राचीन सिद्धान्त अपने वास्तविक रूप में प्राप्त भी होते थे, परंतु उत्तर भारतीय संगीत में विदेशी (ईरानी, अरबी, फारसी) प्रभाव का जाने के कारण उसका स्वरूप मूल से बहुत दूर हो चुका था। फिर भी यह स्पष्ट किया जा चुका है कि शास्त्रीय ग्रंथों की रचना में अभी नहीं थी, केवल उनका क्रियात्मक रूप भिन्न हो गया था। ऐसी दशा में इस समय के रचित ग्रंथों में प्राचीन ग्रंथों से भिन्न सिद्धान्तों का भा जाना निरन्तर स्वाभाविक था। यहाँ हमें यही देखना है कि इन ग्रंथों में संगीत शास्त्र का स्वरूप कितना परंपरागत था और कितना मिश्रित रूप में प्राप्त होता है।

अधिकारगत काव्य में वर्णित सिद्धान्त ससृष्ट ग्रंथों से लिए गये हैं, परन्तु अन्य कुछ ग्रंथों में मौलिकता भी पाई जाती है। इस दृष्टि से इन ग्रंथों को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है—

१—परंपरा पर आधारित ग्रंथ

२—मौलिकता में युक्त ग्रंथ

परंपरा पर आधारित ग्रंथों के भी दो विभाग हो सकते हैं—

१—पुनः परम्परावादी ग्रंथ, इनमें ससृष्ट ग्रंथों के सिद्धान्तों का यथा-रूप अनुवाद मिलता है।

२—मिश्रित परम्परावादी ग्रंथ, इनमें विविध ग्रन्थों के मतों का मिश्रित रूप मिलता है, साथ ही लेखकों ने अपने विचारों का भी आरोपण बीच बीच में कर दिया है।

गवर्गित सिद्धान्त ग्रंथों में परंपरा पर आधारित सिद्धान्तों का वर्णन है। इसमें यह स्पष्ट

हो जाता है कि संगीत के स्वरूप में शास्त्रीय दृष्टि से अधिक परिवर्तन नहीं हुआ था, किंतु क्रियात्मक रूप में बाह्य परिस्थितियों के कारण पर्याप्त मात्रा में परिवर्तन प्राप्त होता है। अतएव शास्त्रीय ग्रन्थों का निर्माण करने वाले कवि अथवा गायक संस्कृत ग्रन्थों का अध्ययन भी करते थे और उन सिद्धांतों से परिचित भी थे। अन्य गायक, सिद्धांतों से अपरिचित होने के कारण रागों के प्रचलित स्वरूप को ही सही मानते थे, अतएव शृंगार युग में संगीत का एक भिन्न रूप बन गया। यह बदला हुआ रूप निश्चय ही रचयिताओं के अज्ञान के कारण, मूल से बहुत दूर हट गया था और मौलिकता का अवकाश प्राप्त होने के कारण यही मौलिक ग्रंथों का निर्माण करने में सहायक हुआ। ऐसे ही ग्रंथों को हम मौलिक ग्रंथ कह सकते हैं।

परम्परावादी आधारित ग्रंथ

परंपरावादी आधारित ग्रंथों के कवि अथवा संगीतज्ञ भरत के नाट्य-शास्त्र से लेकर शाङ्गदेव के 'संगीत-रत्नाकर' तक से प्रभावित जान पड़ते हैं। उस्तत ने अपनी 'राग-माला' को भरत के ग्रंथ का उद्धरण देते हुए प्रारंभ किया है, यद्यपि यह उद्धरण संदिग्ध है, फिर भी इससे भरत मुनि का प्रभाव स्पष्ट रूप से प्रमाणित होता है।

‘अथ भरत नाद ग्रंथ की साख ।

नाद ग्राम स्वरापदा विधि गुणावर्गं लया तालया

आलित्यागमकाश्च ताल रचना जोति कला मूर्च्छना

मुध्यायंग तुरंग राग मरणा देसी चसालंगणा ।

गीति स्यापि समस्त सुप्त सुप ना स्थाना तरंगातुकां ।”

भरत के सिद्धांतों से अपरिचित होने के कारण बहुत कम कवियों ने उनका आश्रय लिया है, फिर भी अन्य आचार्यों ने अपने ग्रंथों में यत्र-तत्र उद्धरण प्रस्तुत किए हैं। कहीं कहीं भरत मुनि से भी साम्य दिखाई पड़ता है।

श्री कृष्णानंद व्यास देव 'राग-सागर' ने 'राग कल्पद्रुम' में विभिन्न ग्रन्थों से मान्य सिद्धांतों की स्थापना करके अपनी मान्यताएँ रखी हैं। कुछ उदाहरण निम्नलिखित हैं—

१. संगीत-दर्पण^१ का उद्धरण—

‘प्रणम्य शिरसा देवा पितामह महेश्वरी

संगीत शास्त्र सकल सार भागोः त्रयोच्यते ।

भरतादि मतं सर्वमालोड्याति प्रयत्नतः

श्रीमता हरि भट्टेन सज्जनानन्द हेतुना

प्रचुराह्लाद संगीत सारोद्धारोपिधीयते ।’

१. यह ग्रंथ संदिग्ध है। भरत के नाट्य-शास्त्र में ऐसा कोई अंश नहीं है। 'संगीत-रत्नाकर' का ही जान पड़ता है।

२. चतुर दामोदर कृत ।

२ श्रीर फिर नारद-सहिता^१ से उद्धृत 'नाद' की परिभाषा दी है—

नाह वसामि वैकुण्ठे योगिना हृदये न च
मद्भक्ता यत्र गायन्ति तत्र निष्ठासि नारद

अथ नादोत्पत्ति

अथ नादस्य चोत्पत्ति वक्ष्ये शास्त्र विवेकत.
धम्मार्थे काम मोक्षाणमिदमेवकसाधनम् ।^२

३ हरिवल्लभ का संगीत दर्पण यद्यपि ब्रज भाषा में लिखा है, परन्तु सिद्धान्त यही है ।

‘जब निषाद के श्रुतिनि को आनि होत विद्याम
ताको पडित कहत है होत काकसी नाम ।
है श्रुति मध्यम की गहै जब गधार रस भाई
अंतर तब ताको कहत पडित बित के चाई ।’

भरत के अनुसार—

तत्र द्विश्रुति प्रत्ययणाभिपादवान् काकसी सन्नोनिपाद,
न पङ्क्तिः । द्वाभ्यामन्तरस्वररत्नात् । साधारण प्रतिपद्यते ।

एव गान्धारा अभ्यन्तर स्वरसन्नो न मध्यत । तयोरन्तरस्वररत्नात् ।^३

यद्यपि बूढ़ने पर लगभग सभी ग्रन्थों के सिद्धान्त इन पुस्तकों में प्राप्त हो सकते हैं, परन्तु अधिकतर कवियों ने शाङ्गदेव के संगीत-रत्नावर का ही आश्रय लिया है । कुछ उदाहरणों से इस श्रम की पुष्टि हो जाती है ।

सर्वप्रथम सात अध्यायों का विभाजन ही ‘रत्नाकर’ के अनुसार हुआ है । हरिवल्लभ, उस्तत, राधाकृष्ण, महाराणा प्रतापसिंह जी देव ने क्रमशः स्वराध्याय, रागाध्याय, प्रकीर्णवाध्याय, प्रबन्धाध्याय, तालाध्याय, वाचाध्याय, नृत्याध्याय में ग्रन्थों को विभाजित किया है ।

नाद का भेद बताने हुए हरिवल्लभ ‘संगीत-दर्पण’ में कहते हैं—

‘ब्रह्मरूप में आन को प्रेरितु पावक भाइ ।

पावन प्रेरे तब जु वह उरष पथ को भाइ । २६।

आनि मूलम धुन करतु सो निकट नाद के होइ ।

बहुस्यो धुनि सूक्ष्म करे हिऐ भाइ बँ सोइ । ३०।

करे पुष्टि धुन कठ में सीसाहि मध्यम भाइ ।

वृत्रिम धुनि पुनि वदन में तब ही प्रकटन पाइ । ३१।’

‘संगीत रत्नावर’ में भी लगभग यही शब्द हैं, केवल भाषा का अंतर है ।

१. नारदसहिता—श्रुतिवर नारद जून, भरत का संगीत सिद्धान्त, आचार्य बं. च. देव वृहस्पति ।

२. भरत नाट्यशास्त्र बम्बई संस्करण, अध्याय २८ पृ० ४३७ भरत का संगीत-सिद्धान्त—आचार्य बंतास चन्द्र देव वृहस्पति, पृ० ७ पर उद्धृत ।

ब्रह्मग्रंथि स्थितः सो य ब्रमाद्रध्वं पयेचरन्
 नाभिहृतकण्ठमूर्धोस्येष्वाविभविष्यति ध्वनिम् ।
 नादो तिसूक्ष्मः सूक्ष्मश्च पुण्डो पुण्डश्च कृत्रिमः
 इति पंचामिवा घत्ते पंचस्थानस्थितः क्रमात् ।^१

इसी प्रकार 'राग-रत्नाकर' में कवि राधाकृष्ण ने मन्द्र, मध्य और तार तीन प्रकार की नादों का स्थान क्रमशः हृदय, कंठ और मस्तिष्क से बताया है ।

'मन्द्र हृदय तै जानिये, मध्य कंठ ते होय ।

उपजै तार कपाल तै भेद कहे कवि लोय ।'

* * *

व्यवहारे त्वसौ त्रेधा हृदि मन्द्रो मिषीयते

कण्ठे मध्यो मूर्ध्नि तारो द्विगुणद्व्योत्तरोत्तरः ।^२

इसी प्रकार से अन्य सिद्धांतों में श्रुतिभेद, राग वर्णन, ताल वर्णन आदि 'संगीत-रत्नाकर' से अक्षरशः मिलते हैं ।

संगीत-ग्रंथों के अतिरिक्त कुछ आधार इन संगीत रचनाओं के ऐसे हैं, जो केवल सुने हुए रूप में सुरक्षित रखे गए जान पड़ते हैं । इनकी प्रामाणिकता अलग से संगीत-विषयक खोज का कार्य है । यहीं पर उनका निर्देश करना अप्रासंगिक न होगा । नाथ और सिद्ध साहित्य में संगीत प्रचलित था । गोरखनाथ स्वयं संगीत के अच्छे ज्ञाता थे, ऐसा इन्हीं संगीत-काव्यों से पता चलता है । अनेक स्थलों पर राग और रागिनियों के विषय में कवि 'गोरख' का नाम लेता है अथवा उन्हें 'गोरख' रचित बतलाता है । एक स्थान पर 'श्री' राग का विचार करते समय सत्रह मिश्रित रागिनियों का वर्णन करके कवि अंत में कहता है :—

'ए रागणी गोरपनाथ कृत है'^३

इसके पश्चात्,

'किंदार सुव इमिन तीनु मिले तो हमीर कहिए ।

ए रागनी गोरपनाथ बनावी छैं ।'^४

मौलिक ग्रंथों में दो विशेषताएँ प्राप्त होती हैं । प्रथमतः प्राचीन सिद्धांतों में ही नवीनता का प्रतिपादन है । और दूसरे, अन्य रागों और रागिनियों के स्वरूप और लक्षणों में नवीनता का समावेश कर दिया गया है ।

१. "Sangit Ratnakar", Sharangdeva, edited by Pandit S. Subramanya Sastri, Vol. I, Adhyaya III, p. 62.

२. "Sangit Ratnakar", Sharangdeva, edited by Pandit S. Subramanya Sastri, Vol. I, Adhyaya III, p. ...

३. राग सागर—अज्ञात कवि, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४. वही ।

उदाहरण के लिए, उस्तत कवि ने मन्द्र, मध्य और तार नादों का प्रसिद्ध स्थान, कण्ठ और मस्तिष्क न मानकर नाभि, हृदय और कण्ठ से प्रसूत क्रमशः घोर, मद्र और तार ध्वनियाँ बताई हैं।^१

अधिकतर संगीत के सात स्वरों (पङ्कज, रिपम, गाधार, मध्यम, पचम, धैवत, निषाद) का मूल विभिन्न पशु पक्षियों में, क्रमशः बकरी, चातक, छाग, जौन, कोकिल, दादुर और गज में माना गया है,^२ परन्तु उस्तत ने इन स्वरों का मूल रागा में माना है। पङ्कज का स्थान भैरव म, रिपम का माल कोय म, गाधार का श्री म, पचम का कोकिल म, धैवत का दीपक में, निषाद का मेघ में और मध्यम का सभी रागा म बताया है।^३

उस्तत ने इस मौलिक बयान की व्याख्या प्रावश्यक है। जो तो पक्षियों से स्वरों का सम्बन्ध जोड़ना भी बंदियों ने परम्परा से ही सीखा है, परन्तु यदि गम्भीरता से विचार किया जाय तो इसका कारण यही जान पड़ता है कि प्रकृति में रहने के कारण जैसे मनुष्य ने प्रत्येक वस्तु का मूल प्रकृति में ही सीखा, ऐसे ही स्वरों का मूल भी पशु पक्षियों में बताया।

श्री एस० एन० रतनजगर ने पक्षियों के स्वरों से संगीत के स्वरों का साम्य दिखाने का कारण यह बताया है कि प्रारम्भ में संगीत का प्रत्येक स्वर निदिष्ट स्थान पर माना जाता था। वही भी पङ्कज और रिपम का प्रयोग नहीं होना चाहिए। इन स्वरों की पारस्परिक दूरी बनाने के लिए संगीत शास्त्रियों ने पक्षियों के स्वरों का आश्रय लिया।^४

ऐसा प्रचलन रहा है कि जब भी मनुष्य को अपने भावों को समझाने की आवश्यकता पड़ी है तो इसने जड़ के लिए चेतन से और चेतन के लिए जड़ से समानता रखने वाले उपमानों को ढूँढ़ कर स्पष्टीकरण करने की चेष्टा की है। वस्तु पृथ्वी बीणा पर स्वरों को निर्धारित करने के लिए उसने पक्षियों के स्वरों से साम्य रखने हुए स्वरों का नामकरण कर

१ 'घोर नाभि मद्र हरिदं कठ वस्तत है तार।'—रागमाला उस्तत, अभय जैन प्रयातय, श्रीकानेर।

२ 'पङ्कज सुरहिं कैंकी कहै रिपमहिं चातक ग्रानि।

छाग कहै गपार को, मध्यम जौन अपानि।

पचम सुर कोकिल कहै, धैवत दादुर भाई।

मातो गजु बोलैं सदा पुनि निषाद या दाइ।'—अभय जैन प्रयातय, श्रीकानेर।

३ रागमाला—उस्तत, अभय जैन प्रयातय, श्रीकानेर।

४ "The ancient musicologists had a standard key note and definite degrees of pitch in mind when they made this statement. The calls of the peacock, the ox, the goat etc. referred to as representing the successive degrees of pitch of the Indian musical scale would also lend support to this idea." Aspects of Indian Music published by the Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, Delhi-8

दिया, अतः गांभीर्य और मधुरध्वनि के कारण पड़ज, कैंकी के मृदुल परन्तु गंभीर स्वर के मूल में खो गया। और इसी प्रकार प्रत्येक स्वर को अपना समान पक्षि स्वर उद्गम के रूप में प्राप्त हो गया।

तीसरा कारण शृंगार युगीन काल की विशेषता ज्ञात प्रदर्शन का मोह, इन कवियों में भी पाया जाता है। तभी स्वरों का न केवल पक्षियों से सम्बन्ध जोड़ा गया है, वरन् उसका विस्तृत परिचय देने में वंश कुल आदि का वर्णन भी किया गया है।

राधाकृष्ण के 'राग-रत्नाकर' में एक एक स्वर की विस्तृत व्याख्या है।

'पड़ज मोर सुर जानिए जन्म सु जंजू द्वीप।

विप्र जाति अरु देव कुल ब्रह्मा देव समीप।

श्वेत वस्त्र कर फरस लै वैद्यो वैल श्रुति च्यारि।

तीन्ना बहुवि कुमुद्वति मंदा सिद्धि निहारि।'

इसी प्रकार रिपभ, ऋषि कुल का, सुरप्लक्ष द्वीप का निवासी है। इसका स्वर चातक है। क्षत्रिय वर्ण का है। अश्व पर आरुढ़ है। दयावती, रंजनी, रक्तिका, इसकी श्रुतियाँ हैं और सूर्य इसका देवता है।

उत्तत ने पक्षियों में उद्गम न मानकर स्वरों का मूल रागों में माना है, इसका कारण विशेषतः उनकी वैज्ञानिक रुचि प्रतीत होता है। प्रसिद्ध छः रागों में प्रत्येक स्वर की उत्पत्ति दिखाकर मध्यम को सत्र में बता दिया है। यद्यपि इस दृष्टि से उत्तत ने मूल छः राग बताए, श्री, मालकोप, भैरव, दीपक, मेघ, और वसंत।^१ ये भी सर्वमान्य नहीं हैं। मूल छः रागों के विषय में कवियों में मत वैभिन्न रहा है। कल्याण मिश्र कृत रागमाला में अन्य छः रागों का उल्लेख है।^२ हरिवल्लभ तथा राधाकृष्ण ने भी छः मूल रागों में किञ्चित् मतान्तर दिखाया है।^३ इसी प्रकार और भी स्थल प्राप्त होते हैं जहाँ संगीत के सिद्धान्तों में

१. यहाँ पर कवि ने वसंत के लिए कोकिल का प्रयोग किया है। कोकिल से वसंत का सम्बन्ध होने के कारण और कोकिल का प्रसिद्ध स्वर पंचम होने के कारण, ऐसी भल हो गई जान पड़ती है।

२. भैरव शुद्ध हिंडोल वर मालवकोप अनूप।

श्री राग मेघ मल्हार करि नट नारायण भूप।—कल्याणमिश्र कृत रागमाला।

३. 'एक समै पूछन लगी पारवती सुनि देव

राग रागिनी को कही मों सों कुछ वक भैव।

तव सिव लगे कहन कछु वक मुष मुसकाइ

सुनि श्री राग वसंत पुनि भैरव को जुग नाइ।

पंचम बहुर्यो जानिए मेघ राग रस ग्रेहु।

नट नारायण छग्री पुरुषा कृति सुनि लेहु।'

—हरिवल्लभ कृत संगीत दर्पण।

भैरव प्रथम गिनाय मालकोश हिंडोल

कहि दीपक श्री सुष दाय मेघ राग जानहु बहुरि।

—राधाकृष्णकृत राग रत्नाकर।

परिवर्तन कर दिया गया है।

मौलिकता अधिकतर राग और रागिनियों के स्वरूप, लक्षण और परिवार में पाई जाती है, जो तत्कालीन रुचि की परिचायक है।

राग रागिनियों के विभाजन में अधिकतर हनुमन्मत का आधार लिया गया है। रागों के विभाजन के सम्बन्ध में चतुर दामोदर वृत्त 'संगीत-दर्पण' के अनुसार तीन मत प्रचलित हैं।^१ सोमेश्वर मत, हनुमन्मत और रागार्णव मत। सोमेश्वर मत के अनुसार छ पुरुष राग माने गए हैं। श्री, वसंत, भैरव, पंचम, मेघ और नटनारायण। इनमें से प्रथम पाँच की उत्पत्ति शिवजी के पाँच मुखों से और छठे राग की उत्पत्ति पार्वती जी के मुख से हुई। श्री राग की शिवजी के सद्योजात मुख से, वसंत की वामदेव मुख से, भैरव की अघोर मुख में, पंचम की तत्पुरुष मुख से, मेघ की ईशान मुख से और नट नारायण की पार्वती जी के मुख से उत्पत्ति मानी गई।^२ इनमें प्रत्येक की छ रागिनियाँ मानी गई हैं। श्री राग की मालवी, त्रिवेणी, गौडी, केसारी, मधुमाघवी, पहाडी, वसंत की देवी, देवगिरी, बराटी, तोडिका, ललिता, हिंदोली, भैरव की भैरवी, गुजरी, रेवा, गुणवरी, बगाली, बटुली, पंचम की विभास, भूपाली, बर्नाडी, बड़हमा, मालवशी, पटमजरी, मेघराग की मल्लारी, सोरठी, सावेरी, कौशिकी (कैशिकी), गंधारी, हरिश्चंद्रा और नटनारायण की वामोदी, कल्याणी, आमेरा नाटिका, सालगनाटी तथा हवीरा रागिनियाँ हैं।

हनुमन्मत के अनुसार छ पुरुष राग भैरव, कैशिक (कैशिक) हिंदाल, दीपक, श्री मेघ हैं, जिनकी रागिनियाँ सोमेश्वर मत से भिन्न हैं। भैरव की पाँच रागिनियाँ मध्यमादि, भैरवी, बगाली, बराटिका और संधवी, कैशिक की तोडी, छाभावती, गौडी, गुणकी और बटुली, हिंदोल की बेलावली, रामजी, देशाव्या, पटमजरी और ललिता, दीपक की केसारी, कानडा, देवी, वामादी और नाटिका, श्री राग की वसती, मालती (मालवी) मालवी, पनाथी और असावेरी, मेघ राग की मल्लारी, देशवारी, भूपाली, गुजरी और एक पाँच-पाँच रागिनियाँ हैं।

रागाण्डि मत के अनुसार भैरव, पंचम, नाट, मल्लार, गौड मालव और देशाव्य छ पुरुष राग हैं। इनकी रागिनियों की निश्चिन मर्याद नहीं है। जिनकी की चार रागिनियाँ तथा जिनकी की पाँच हैं। भैरव की पाँच रागिनियाँ बगाली, गुणवारी, मध्यमादी, वसन्ता और पनाथी, पंचम की पाँच रागिनियाँ, ललिता, गुजरी, देवी, बराटी और रामरुति, नाट

१. संगीत-शास्त्र, के० वासुदेव शास्त्री, पृ० १८५।

२. इन सम्बन्ध में भी कहीं कहीं कवि के धर्म्यास्त और अध्ययन के परिणाम स्वरूप मौलिकता है। जैसे श्री प. पट्टनन्दन मुनि ने अपनी रागमाला में हनुमन् मत के अनुसार राग विभाजन करने पर भी उत्पत्ति शरीर के ही विभिन्न भागों से बताया है—

‘भैरव उत्पन्न वसन्तस्थ बडे मालव कोसल।

होये हीडोलतपन्न शीतल चक्षुमेव च

माधव श्री राग गृह्ये मेघ समाधित।’

को पाँच रागिनियाँ नट नारायण, पूर्वगांधारसालग, केदार और कर्णटि, मल्हार की चार रागिनियाँ, मेघ मल्लारिका, मालवकौशिका, पटमंजरी, असावेरी, गौड़मालव की पाँच रागिनियाँ, हिंदोल, ब्रवणा, आंधारी, गौड़ी और पडहंसिका, देशाख्य राग की पाँच रागिनियाँ भूपाली, कुंडायी, कामोदी, नाटिका और वेलावली हैं।

शृंगार युगीन संगीत-काव्य में अधिकतर हनुमत् मत के अनुसार विभाजन हुआ है, परन्तु थोड़ा बहुत अन्तर फिर भी मिल ही जाता है। ग्रन्थों में बाद के लिखे गए ग्रन्थों के अनुसार भिन्नता भी मिलती है। पुंडरीक विट्ठल कृत 'नर्तन-निर्णय' में छः पुरुष राग, तीस स्त्री रागिनियाँ और तीस पुत्र राग बताए हैं। इससे प्रभावित कुछ कवियों ने पुत्र और पुत्री वर्णन भी किया है। सागर कवि की रागमाला,^१ हरीचंद की रागमाला,^२ प्रतापसिंह देव का 'राधा गोविन्द संगीत-सार',^३ श्री पद्मनन्दन मुनि की रागमाला^४ आदि कुछ ग्रन्थों में 'नर्तन निर्णय' के प्रभाव के कारण पुत्र वर्णन भी प्राप्त होता है। कहीं कहीं नवीनता का प्रेमी कवि इससे भी आगे बढ़ गया है और छः रागों के आठ पुत्रों और पाँच पुत्रियों का परिवार बताया है। भैरव की पाँच पुत्रियाँ भैरवी, विलावली, बंगाली, अयटनीकी, बुनगी; आठ पुत्र बंगाल, पंचम,, मध्य, हरष, देसाप, ललित, विलावल और माधो बताए हैं।^५

कुछ कवियों ने इससे भी अधिक परिवार का विस्तार किया है और मार्या के अतिरिक्त पुत्र और पुत्रवधू तो बताई ही हैं, रागों की सखियों का भी वर्णन किया है।^६ जैसे पूर्ण मिश्र के नादोदधि में उपर्युक्त विभाजन के अतिरिक्त श्री राग की सात सखियों का वर्णन है।

१. राधाकृष्ण का राग रत्नाकर, हरिवल्लभ का संगीत दर्पण, उस्तत की रागमाला, गिरधर मिश्र की रागमाला, हीयदुलास, गंगाराम कृत सभाभूषण।

२. कल्याण मिश्र ने 'रागमाला' में दीपक राग के स्थान पर नट नारायण माना है। रागिनियों के नामों में मौलिकता है। उदाहरणार्थ, भैरव की स्त्री—

‘मारु त्रिषू भैरवी धनासरी बंगाल।

सुद्ध भैरवी नारी सब गावत गुन गोपाल।’

और प्रत्येक राग के पाँच पुत्र बताए हैं।

३. श्री पद्मनन्दन मुनि ने रागों और रागिनियों का विभाजन हनुमत् मत के अनुसार किया है, परन्तु प्रत्येक राग की पाँच रागिनियाँ और आठ-आठ पुत्र बताये हैं।

४. श्री अभय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर।

५. वही।

६. श्री अभय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर, श्री मोती चंद जी खजांची, संग्रहालय, बीकानेर।

७. श्री मोती चंद जी खजांची संग्रहालय।

८. वास्तव में पुत्रियाँ स्त्रियों के स्थान पर ही ली गई हैं। यह वर्णन पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर में प्राप्त रागसागर (पु० सं० ८४७) में है। लेखक अज्ञात है।

९. संगीत नादोदधि—पूर्ण मिश्र, म्यूजियम, अलवर।

भालसिरी सयि है प्रयमा, भव दूजिय जैतगिरी बपानी ।
धन्यसिरि सवि लीजिये जानिये चौयि पथोनसिरी मुभ गनी ।
पूनसिरी पचई गुनि लीजै कीरनिरी छठई सयि मानो ।
रूपमिरी सतई मव जानत मोहि मुनी समना मन मानो ।

इससे भी आगे बढ़ कर श्री मन्मात्वीय वेनी राम ने अपनी रागमाला में स्त्री, पुत्र और पुत्री दोनों बनाए हैं। हिंदोल की पांच कन्या, सात पुत्र हैं।^१ यह विभाजन कुछ सीमा तक स्वर-साम्य के आचार पर हुआ है, अतः वर्गीकरण रागों के लक्षणों की दृष्टि से महत्वपूर्ण है।

संगीत शास्त्र के ग्रन्थ लिखते समय भी कवियों के समस्त रागों के स्वर सम्बन्धी लक्षणों की अपेक्षा उनका शृंगार और स्वरूप अधिक स्पष्ट हो जाता था। इसका प्रमाण संगीत-काव्य में अधिकतर 'राग मालाओं' का लिखा जाना है।^२ दूसरी ओर तत्कालीन-शृंगारिक कलाप्रिय और विलासी रुचि के कारण रागों के नवीन, आश्चर्यमय तथा चित्रोपम वर्णन किए गए। यह शृंगार वर्णन दामोदर पंडित के 'राग-दर्पण' से प्रभावित होकर लिखा हुआ जान पड़ता है।^३ अधिकतर इन रागों का रूप भी पारम्परिक ही है। भैरव सदैव शिव रूप में अर्थात् मत्स्य रमाए, जटाधारी, गंगा धारण करने वाले योगी के रूप में दिखाई देते हैं।^४ भैरवी अधिकतर भैरव (शिव) की पूजा में रत, पार्वती के रूप में वर्णित है।^५

१. प्रयाग संग्रहालय, प्रयाग (यह प्रति खंडित है, फिर भी यही महत्वपूर्ण है।)

२. रागमालाओं में केवल शृंगार और स्वरूप का वर्णन होता है।

३. संगीत-दर्पण—दामोदर पंडित, प्रकाशक संगीत-कार्यालय, हरदोत।

४. संगीत जटानि में राग सरंग प्रलोचन चंद्र तिलकादह ऊपर
लाल विलास कनी सिर की मनि जोति तसे बटु कुंडलि रूपर ।
हर रूप किये कर सुल लिये हरिबल्लभ शोभि बडे इमलयर ।
भूपन भागिनि के जनमे धरि भैरव राग विराजत भू पर ।

संगीत दर्पण—हरिबल्लभ ।

भैरव रूप जटा झूट सिर नील तन भस्म वान निरु रेय ।

मुदा भुंग त्रिसूल धर भैरव राग सुदेश ।

रागमाला—बल्लभ मिश्र ।

पीत जटा झूट सिरि गंग उमगत माल विलास भयक विराज ।

लोचन लीनि ससे दुख लोचन ध्यान कानन कुंडल राज ।

संग विभूति धरं ग्रहि भूपन दूख लिए करदेस बाज ।

रूप अनूप सदा शिव मूर्ति भैरव राग महाद्वि टाज ।

राग रत्नावली, राधाकृष्ण ।

५. गिरि कंतास भे विलास हास मनि बंडी फटिक शोकी घर गिरिजा सो जानी हैं ।

चंद्रमुषी सपता लं चार देह दुति दिपे बीत बूम मनि सिय धरवा उठानी है ।

मालव कौशिक कोमलांगी कलाओं में भी निपुण है और वीरता भी उसका गुण है।^१ राग हिंडोल काम-केलि में प्रवीण है। रमणियों के साथ झूला झूलता हुआ राग रंग करता है और कला प्रिय है।^२ दीपक राग भी अत्यन्त कामी, केलि-कलाओं में प्रवीण और सुसज्जित है।^३ श्री राग लाल वस्त्रों से शोभित, किशोरावस्था का एक राजकुमार है। बहुत अधिक

इंद्रीवर दलहू ते दीरघ हूँ देष दृग करि घरि तालवाल मृदु मुसक्यानी हूँ ।
जिय करि प्रीति हरिवल्लभ यो सुष जीति ऐसी रस रीति करि भैरवी वपानी हूँ ।

संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

प्रात समय प्यारी उठि उठी स्वेत सारी भारी फैली मुषचंद की उजारी जाति जागनी ।

गोरे भुजमूल सिव पूजि कै चढ़ाय फूल दोड कर ताल बजावे प्रेम पागनी ।
श्रांगी उर लाल कंज लोचन विसाल बाल फटिक सिंहासन पै बैठी बड़भागनी ।
गायतु कैलास के विलास में हृलास भरी भैरवी वपानी यह भैरव की रागनी ।
राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण ।

सरवर तट भय देव को मंडए फिटक अनूप ।
कुवलय संयुत कामिनी पूजा करत सरूप ।
पुनि वर्णन ता सुनौ गीत ताल कंसील ।
गौरी नाद लिहि लीन मन नाद भैरवां बाल ।

१. कंचन तं कमनीय कलेवर काम कलानि मैं कोविद मानौ ।
मातौ महारस वीरहि मैं नित राते रुचें वसनों जग जानौ ।
वैरनि भारि कपाल को माल घरी बहु वीरनि हूँ सन मानौ ।
यो हरि बल्लभ रूप सु मालव कौशिक राग बखानौ ।
संगीत दर्पण, हरिवल्लभ ।

२. झूलत झूला झुलावति हूँ रमनी कमनी सुष रूप लह्यो हूँ ।
काम कुतूहल केलि करे अति कंचन कै रंग चोर गह्यो हूँ ।
लौनी लसै दुति देह की यो लपि गोत कपोत को लाजि रह्यो हूँ ।
बीना लए कर मैं रस रीत सो बल्लभ रागु हिंडोल कह्यो हूँ ।
संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

३. केलि कला में प्रवीण महा श्रंग श्रंग अनंग प्रशान्ति कियो हूँ ।
भामिनि मौन अंधेरै गई रति को अति आनंद मानि लियो हूँ ।
भूषन के मनि को उजियारी तहां प्रगट्यो रवि मानौ ज्यो हूँ ।
देखि तब लिय को हरि बल्लभ दीपक को सकुचानौ हियो हूँ ।
संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

सुन्दर है और काम-बला म निपुण है ।^१ मेघ राग नील वर्ण का पीत बस्य धारण किए मन्द मन्द मुस्सुराता रहता है । अत्यन्त छविमान, युवा और वर्षा का देने वाला है ।^२ इसी प्रकार सभी रागिणियों का स्वरूप निश्चिन्त है । राग और रागिनी होने के नाते 'राग' अर्थात् प्रेम का अर्थ और काम का तत्त्व प्रत्येक में मिलता है । सभी इतने सुन्दर हैं कि दर्शकों के हृदय में राग उत्पन्न कर सकें । शृंगार रस के प्रतिरिक्त अन्य रसों से युक्त केवल कुछ राग अपवाद स्वरूप हैं ।

जैसे देसाय और रस से पूर्ण है,^३ बैदारा योगी है, समाधि लगाए बैठा रहता है ।^४ घासा-वरी का भी शृंगार योगिनी के समान है । सपं छरिर म सपटे, मलयगिरि म वास करने वाली है ।^५ भूपाली प्रिय के वियोग में सखियों के मध्य बैठती है रान्ध रस में डूबी है (यद्यपि भूपाली को घात-रस से युक्त कहना उचित नहीं, वह विप्रलभ शृंगार का भीगी हुई

१ 'बैस किसोर मनोहर मूरति मनहू तं जनु को मन मोहे ।
केलि कला में प्रवीण भवीन रसाल की मजरि भीन में सोहै ।
संवे सदा धड्कादिक सातो मनग जगं जित ही तित ओहै ।
सात धरे पट भूपति सौ हरिवल्लभ राग सिरी सम को हँ ।'
संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

२ 'भील सरोज सौ बेह दिये कटि पं पट पीत विराजत हँ ।
अति उज्जवल बह उग्यारिहूँ तं उधरेन महा छवि छाजत हँ ।
तन जोवन जोति लसै हरि वल्लभ मध हसै मुख साजनु हँ ।
जनु जाबतु जातक जाचक लौ हँ मेघ सु राग यौ गजत हँ ।'
संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

३ 'अग कदूर हिनी कमनीय सरोजनि ॥ तं बिराने बिलोचन ।
हरये तन रोम छयौ रस और म और बड़ो कष्टु नेदु कोचन ।
वीरय सोहू लहै भुज बँड प्रचड महा बित को अति रोचन ।
मो हरिवल्लभ राग देसाय सु मूरति मस्तहि की दुप मोचन ।
संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

४ 'सोत जटा विध गग पलकृत भाल भलकृत बह उजारी ।
मुद भयो तधि कुदन रग भुजग लसै अग्नि जारो ।
घासन जोग समाधि लगी दुग मूदि कं ध्यान धरे मन भारो ।
सावत रूप अनूप बयो सब के मन नाचन राग बैदारी ।
राग रत्नाकर, राधादृष्टन ।

५ 'भक्तपागिर के बन में बनिता हरिवल्लभ आनद भार भरी ।
हार सुझार गरं गज मोतिन मोर पयोवन सारी करी ।
चदन के डुम सँ गहि नागनि लं कर मे गजरा पुष री ।
रिजु बेह की दीपति हो सौ असावरी दीपति स्याम घटा की हरी ।
संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

है)¹ नट, दोर रस में छका थोड़े पर चढ़ा श्रोत्रि की धारों में रंगा है ।⁹

इन राग-रागिनियों का स्वरूप वर्णन अधिकांशतः उनकी विशिष्ट वेश भूषा और उनमें निहित रस को लेकर ही हुआ है, परन्तु अपवाद स्वरूप ऐसा भी वर्णन मिलता है, जहाँ कवि के मस्तिष्क में केवल रस रह गया है और उस रस से सम्बन्धित काव्य-रचना की गई है। रागिनी का नाम मात्र वहाँ रह गया है। उदाहरण के लिए—

‘राग ललिता—

प्रीतिम चालीया हे सखी ललिता करै विलाप ।

हिन्दा ऊपर होइतो मो विरहण को हार ।’¹⁰

रागों के लक्षण बताने में भी कवियों ने अधिकतर परम्परा का ही आश्रय लिया है, जो अन्तर स्वर निर्देश में मिलता है, उसके दो कारण हैं। एक तो रागों का प्रचलित रूप विदेशी प्रभाव (अरबी फारसी और ईरानी) के कारण भिन्न हो गया था, जिससे प्राचीन सिद्धान्तों से गायक दूर हो गए थे। दूसरा कारण संगीत काव्यकारों की अनभिज्ञता थी। इसके अतिरिक्त लिपिकारों की भूल के कारण लक्षण अस्पष्ट हो गए। शुद्ध और विकृत स्वरों का निर्देश न होना लिपिकारों के अज्ञान के परिणाम स्वरूप है। उदाहरण के लिए भरव का स्वरों में लक्षण—

‘धनि सनि रिसय नि स ध प म घ न

नि स म ग रे स । स रि म प म ध रि प

म ग रि रि स तस्य रागस्य ।’¹¹

उपयुक्त उदाहरण में शुद्ध और विकृत स्वरों का प्रयोग स्पष्ट नहीं है। फिर भी सर्वांग निरूपक ग्रंथ संगीत-शास्त्र के लक्षणों के लिए भी बहुत उपयुक्त सिद्ध हो सकते हैं। इनका सूक्ष्म अध्ययन करने पर तत्कालीन रागों का स्वरूप भी स्पष्ट हो सकता है। सर्वांग निरूपक ग्रंथकारों ने प्रत्येक राग और रागिनी के लक्षण और स्वरूप बताने के पश्चात् उसका स्वरालाप भी दिया है। यह स्वरालाप संक्षिप्त है। इन स्वरों से राग विशेष में प्रयुक्त स्वरों का परिचय मिलता है।

हिंडोल राग में पड़्य ग्रह है। स्वर सग न ध नि का प्रयोग होता है। औखव जाति की राग है ।’¹²

१. भूपाली विरहण परी केसरि दोरे कीर ।

भयो विरह के ज्वाल सों पियरी सकल सरोर ।

—हियहुलाल रागमाला ।

२. ‘लोने तैं लोने बने अंग छुरंग चढ्यो रन रंग में टोले ।

लाल गुलाल सो लोहू लय्यो तन वीर भहा रस माँह कलोले ।’

संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ ।

३. राग माला—सागर कवि—श्री अमय जैन ग्रन्थालय, बोकानेर ।

४. संगीत-दर्पण—हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

५. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

श्री राग सम्पूर्ण जाति की बताई गई है। इसमें स रि ग म प ध नी स सप्त स्वरों का प्रयोग होता है। पड्डा ग्रह है। तिसिर ऋतु में दिवस के समय गाया जाता है।^१

राग देसी का हरिवत्सल न जो लक्षण बताया है, वह महत्वपूर्ण है और आज के प्रचलित रूप से भिन्न है। उन्होंने बताया है कि तीन रिपम, देसी में लगने चाहिए।

‘तीन ऋपम राजे, रिपम विवृत होतु है भाइ।

जाम जुगल पर्यो बड़े देसी राग बनाई।’

स्वरों में इसकी पहिचान है—

‘स ग ध प ग रि स। स ग ध प ध म ध म स म।’

स्वरों में रिपम का केवल एक बार प्रयोग है। विवृत अर्थात् कोमल रिपम का प्रयोग होता है। परन्तु परिभाषा के अनुसार ‘तीन रिपम राजे’ का अर्थ सदिश्य है। सम्भव है रिपम का तीन विभिन्न श्रुतियों पर गायन प्रचलित हो।

केदार के लक्षणानुसार, निषाद स्वर ही म्यास, ग्रह और यश माना गया है। ओहव जाति का राग है, रे और ध स्वर बजित हैं।

इसकी स्वरा में पहचान है—

‘ग म प म प प ग म ग रि स नि स नि रि स

ग म प स स नि ध प म प ग म।’

यह लक्षण आज के केदारा के लक्षण से भिन्न है। अतएव तत्कालीन रागों के प्रचलित स्वरूप से परिचित होने के लिए उन ग्रन्थों का अध्ययन उपयोगी होगा।

संगीत काव्य का शास्त्रीय अध्ययन करने समय हम संगीत के तत्कालीन परिवर्तित स्वरूप पर एक दिन बिहगम दृष्टि डालनी आवश्यक होगी। विदेशी आक्रमणों के कारण भारतीय संगीत प्राचीन सिद्धान्तों से दूर हट चुका था।

भारतीय संगीत का सैद्धांतिक स्वरूप अपने मूल रूप में तेरहवीं शताब्दी तक चला आया। दसवीं शताब्दी में गजनी और गौरी बादशाहों के आक्रमण के समय यह अपने चरमोत्कर्ष पर था। गजनी और गौरी बादशाहों के समय भी तेरहवीं शताब्दी तक संगीत उसी रूप में दक्षिणी भारत में सुरक्षित था।^२ स० १३६६ में मलिक काफूर ने दक्षिण भारत पर विजय प्राप्त करके दक्षिण से संगीतज्ञों को बरबस उत्तर में लाना चाहा। सभी भारतीय संगीतज्ञ अपने वाग-स्वरूप संगीत को विदेशियों के हाथ छिपने देस कर मतर्क हो गए और मूल सिद्धान्तों को छिपाने की चेष्टा करते रहे। उत्तर में तुगलक राज्य में अमीर खुसरो ने ईरानी और भारतीय संगीत को मिश्रित करना चाहा। इसी समय से उत्तर-भारतीय संगीत का स्वरूप भिन्न हो गया और उसमें ईरानी प्रभाव से नवीनताएँ भी आ गईं।

१. राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

२. संगीत-दर्पण—हरिवत्सल—पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

३. Evolution of Indian Music Sumati Mutakher. Aspects of Indian Music Government of India Publication Ministry of Information and Broadcasting, Delhi—8

अभी तक जो गीत संस्कृत, व्रज अथवा अवधी भाषा में गाए जाते थे, उनको ज्यों का त्यों गाने में विदेशियों की कठिनाई होती थी, अतः भाषा में विदेशी शब्दों का समावेश हुआ। ईरानी संगीत के अन्दाज पर भारतीय रागों में तराना, कौल, नकशोगुल आदि बनाए गए।^१

नवीन रागों का जैसे गारा, सरपरदा, जीलफ़ का आविष्कार किया।^२ इसके पश्चात् उत्तर भारतीय संगीत विदेशियों के राज्य में ही पनपा, अतः कुछ न कुछ परिवर्तन और परिवर्द्धन निरंतर होते रहे। ऐसा कहा जाता है कि पंद्रहवीं शताब्दी में मानसिंह ने ध्रुपद का आविष्कार किया, परन्तु वास्तव में ध्रुवपद का अभी तक मंदिरों में गाया जाने वाला संयमित और शास्त्रीय स्वरूप था जिसका एक और भेद हो गया और दरबारी ध्रुपद का नवीन रूप सम्मुख आया।^३ दरबारी ध्रुपद के शब्दों में तथा गायन शैली में चंचलता आ गई। यह सोलहवीं शताब्दी की देने थी।

तोड़ी में कानड़ा, तोड़ी और मल्हार में कुछ विशेष स्वरों के लगा देने से नवीन रागों का निर्माण हो गया। इसी प्रकार दरबारी कानड़ा, मियाँ की टोड़ी, मियाँ की मल्हार तथा मियाँ की सारंग आदि नवीन रागों का समावेश हो गया। रागों को मिश्रित करके गाने में माधुर्य का आ जाना स्वाभाविक था। इस मधुर रूप से प्रसन्न होकर आश्रयदाताओं ने गायक को अमरत्व प्रदान करने के लिए, रागों के नामों में विशेषता जोड़ कर नवीन राग बना दिया और इस प्रकार गायक को अमरत्व प्राप्त हो गया। राग कान्हरा जिसे कर्नाटकी कहते थे, अकबर को इतना प्रिय था कि उसका नाम उसने दरबारी रख दिया। मियाँ शब्द तानसैन के लिए प्रयुक्त हुआ है और ये राग तानसैन के नाम से प्रसिद्ध हैं।^४

ईरानी, अरबी और फारसी प्रभावों के कारण संगीत का स्वरूप परिवर्तित हो ही चुका था, परिणाम यह हुआ कि शृंगार युगीन संगीत के शास्त्रीय और क्रियात्मक रूप में अन्तर आ गया।^५

पांडित्य प्रदर्शन के लिये कुछ संगीताचार्य संगीत शास्त्र पर रचनाएँ अवश्य करते थे, (जैसा कि पहले सर्वांग निरूपक ग्रन्थों में दिखाया जा चुका है) परन्तु शास्त्रीय नियमों से बहुत से गायक तो परिचित ही नहीं थे और जो परिचित भी थे, वे इन नियमों की दुरुहता को समझ कर (गायक और श्रोता दोनों की दृष्टि से) उनका पालन करना व्यर्थ

१. मारिफुन्नग़मात—नवाव जली—अनुवादक, वि० ना० भट्ट ।

२. वही ।

३. Aspects of Indian Music. Government of India Publication. Ministry of Information and Broadcasting, Delhi—8, p 34

४. मारिफुन्नग़मात—नवाव अली, अनुवादक—वि० ना० भट्ट ।

५. “With the introduction, assimilation, and adjustment of these new artistic elements a gulf was created between the theory and practice of music.” Aspects of Indian Music. The Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, Delhi—8, p. 35.

समझते थे, अतएव गुरु-शिष्य परम्परा में जो संगीत शिक्षा दी जाती थी, उनमें इन नियमों को जानने वाले मगण्य थे। उदाहरण के लिए, यद्यपि संगीत काव्यों में 'प्रातः, भ्रपान, व्यान, उदान, समान' कायु का स्थान शरीर के भिन्न स्थानों में बताया गया है, परन्तु उनकी निर्दिष्ट स्थानों पर बिस प्रकार साधना की जाय, इससे संगीतज्ञ अपरिचित थे।

इसी प्रकार यद्यपि हर स्थान पर तीन ग्राम (पद्म, मध्यम और गान्धार) और चाईस ध्रुतियों^१ आदि की लिखित रूप में विस्तृत व्याख्या प्राप्त है, फिर भी त्रियात्मक रूप में केवल पद्म ग्राम का प्रचार था और चाईस ध्रुतियों में से केवल सप्त स्वर पद्मा, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पचम, धैवत और निषाद प्रचलित थे।

‘सातो रवर जे होत है ध्रुति ये निन के नाम।

पद्म नयम, गांधार अरु मध्यम अति अभिराम।

पचम धैवत और पुन बहुत निषादहि सोइ।

नितकी सजा दूसरी सरि ग म प नी होइ।’

सात्पर्य यह कि संगीत शास्त्र का लिखित और त्रियात्मक रूप एक दूसरे से भिन्न हो गया था। दूसरे पक्षों में लिखित रूप में शास्त्र प्राचीन ग्रन्थों के अनुसार जीवन था, परन्तु त्रियात्मक रूप में संगीतज्ञों ने उन नियमों को हटा दिया था, जिन्हें वे दुर्लभ समझते

१. “प्रातः, भ्रपान च ध्यान पुनि कहै उदान समान।

माग कूर्म अरु कबिस पुनि देखे इरा पविमान।

बहुरि धनंजय ये बसो इनमें मध्ये प्रातः।

मुय नासा नाभी हिए रहें कहे सज्जन।

कटि जंघा अरु उदर में गुगुनि अरु अङ्गनि साह।

बायु भ्रपान रहै सदा ठोर ठोर वह नाहि।

नैन कान अरु गुरुफ पुनि यह ध्यानहि को ठाँइ।

सब शरीर में रहति है जाहि समानो नाँइ।

अरु चरनन की सधि में कहत उदान बनाइ।

नागादिक पाँखो कहै सप्त धातु सम भाई।”

संगीत श्रवण—हरिवल्लभ, पुरातन मंदिर, जयपुर।

२. “रूप मात्रक ध्वन को तू ध्रुति करि को जानि।

ता ध्रुत कं पुनि होतु है अंद घोस हं भानि।

तोत्रा ओ नमुद्रती मंडा बहुर्यो देदि।

घोषी छदोवति बहुरि पद्म सुराहि में लेवि।

दयावती अरु रंजनी रतिका बहुर्यो जानि।

ये तीव्यो ध्रुति कहत हैं रिषम सुराह में भानि।

रोश अरु ओषा बहुरि येऊ दोऊ भाइ।

होतु जू है गंधार में कोविद कहत बनाई।”

संगीत-श्रवण, हरिवल्लभ, पुरातन मंदिर, जयपुर।

३. इसी प्रकार चाईसों ध्रुतियों का निर्देश है।

थे । सुविधानुसार गायन प्रणाली में भी परिवर्तन कर लिया था । मनोरंजन के लिए रागों के स्वरूप में भी अन्तर आ गया था । रंजक तत्त्व की वृद्धि करने के लिए रागों का परस्पर मिश्रण करके भी गाया जाता था, जिनसे एक ओर तो नवीन रागों की सृष्टि हुई और दूसरी ओर स्वरों को शुद्ध बनाए रखने का प्रयास समाप्त हो गया । लगभग सभी राग-मालाओं में इस प्रकार के मिश्रित रागों की सूची सी दी है ।

इस प्रकार इस युग में संकर रागों का प्रादुर्भाव हुआ । अभी तक रागों का विभाजन तीन प्रकार से किया जाता था । शुद्ध, छायालग और संकीर्ण ।^१ शुद्ध राग वे हैं, जिनमें नियमानुसार स्वरों का शुद्ध स्वरूप बताया जाए ।

‘सास्त्र रीति सौ मनु हरै राग सुद्ध सो होइ ।’^२

छायालग वे राग हैं, जिनमें किसी राग की छाया पड़ती प्रतीत हो ।

‘जुगल सुद्ध छाया मिले छायालगि तूँ जोइ ।’^३

संकीर्ण उन रागों को कहा है, जिनमें शुद्ध और छायालग दोनों ही रूप मिलें ।

‘सुद्ध रू छायालगि मिले संकीरन है होत

सोत सुनत ही करत है जन मन सदा उदोत ।’^४

इस विभाजन के अनुसार यद्यपि छायालग और संकीर्ण रागों में भी मिश्रण है, परन्तु यह मिश्रण भी विशेष नियमों में बद्ध था, अतः गायकों का क्षेत्र सीमित था । अव चमत्कारिक रुचि के कारण लगभग सभी रागों का परस्पर मिश्रण करके गाया जाने लगा, जो श्रोताओं के हृदय में कोतूहल की सृष्टि करने में सहायक होता था, अतः ‘गान-कुतूहल’ के नाम से प्रसिद्ध है ।

‘गान-कुतूहल’ की परिभाषा इस प्रकार दी गई है कि जहाँ सभी रागों के रूप आकर मिल जाएँ, वहाँ स्वर-भेद से जो अनेक स्वरूप बन जाते हैं, वही ‘गान-कुतूहल’ है ।

जहाँ सारंग और गौरी के सभी अंग मिल जाएँ, वहाँ गौड़ सारंग हो जाएगा ।

‘मिले सारंग में गौरी के सब अंग ।

दोऊ इक आलाप तै होत गौड़ सारंग ।’^५

बनाश्री और पूरवी, जब शुद्ध नट में आकर मिलें तो भीम पलासी हो जाती हैं ।

‘बनासरी अरु पूरवी मिले सुद्ध नट आनि

१. ‘अब मंतग के मतहि ले रागहि त्रिविधि ब्यापनि

सुद्ध और छायालग पुनि संकीरन मानि ।’

संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. वही ।

३. वही ।

४. वही ।

५. राग रत्नाकर, राधाकृष्ण—पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर, सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।

इस सुर करि गाइये भीम पलासी जॉनि ।”

इसी प्रकार किन्हीं दो अथवा तीन रागों को मिला कर नवीन रागा की सृष्टि हुई। इतना ही नहीं, कला का प्रेमी गायक इसमें भी भेद प्रभेद बनाना चला गया। दो रागा का, तीन रागों का, चार रागों का मिश्रण होना चला गया। इस प्रकार विभिन्न रागि नियों को मिलाकर गाने में गायन कला की दक्षता और रागा के पूर्ण ज्ञान की प्रपञ्चा थी। इसके परिणाम स्वरूप गौरी, मारु और जैतथी को मिलाकर घनाथी गाई गई, देसी, टोडी और ललित को मिलाकर देशकार बनाई गई,^१ आसावरी, पूरवी, भैरव और देश गंधार, चार रागा का समिश्रण करके ‘चौराष्ट्रवा’ गायी गई।^२ संवदहन मधुमाध्वी, विलावल, सकराभरन में मिला देने पर नटनारायण बना दी गई।

रागों के मिश्रण में ही संगीताचार्यों की सन्तुष्टि नहीं हुई, अतएव कुछ रागा के भेद भी किए, जिनसे संगीत शास्त्र के रागाध्याय का नवीन रूप सम्पुल्ल भाया।

कानडा के पाँच प्रकार के भेद, गुढ़ कानडा, वागश्वरी कानडा, भडाना, सहाना, मगलाष्टक अथवा पूरिया किए गए।^३ गौरी के पाँच भेद, पहाडी, त्रिवन, पूरवी, बडहूम, फरोदस्त हुए।^४ कामोद के पाँच भेद कामोद, गुढ़ कामोद, कल्याण कामोद, सामत कामोद,

१ राग रत्नाकर, रामाकृष्ण पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर, सरस्वती भंडार, रामनगर बुर्ग, वाराणसी

२. ‘गौरी मारु जैतथी यही घनातिरि घन्य।’ संगीत वर्ण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३. ‘देसी टोडी ललित मिलि देशकार परिमान।’ संगीत-वर्ण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

४. संगीत-वर्ण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

५ वही।

६ ‘प्रथम कहत है गाइ के सुढ़ कानरो एक।

भेव चारि के गाइये ताको सुनहु विवेक।

बाहू कानरो घनातिरी दोऊ मिलि अभिराम।

एक सुर करि गाइये बागेश्वरी सुनाम।

मिलि भलारहि कानरो तहो भडानो होई।

फरोदस्त अरु कानरो कहत सहानो सोई।

जैतथीरी अरु कानरो दोऊ सुर सभ भाग

मगत अष्टक सो बहुयो यहं पूरिया राग’

संगीत-वर्ण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

७ यद्यपि ये पाँचो अलग पाँच रागिनियों के नाम से प्रसिद्ध हैं, पर जाय्यवार ने विभिन्न रागों के मिश्रण के साथ गौरी को गाने पर इन रागों का निर्माण होना बताया है।— संगीत वर्ण, हरिवल्लभ—पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

तिलक कामोद किए गए ।^१ इसी प्रकार अन्य रागों में भी भेद मिलते हैं । कहीं पर भेद न कहकर रागिनी की सपी कह कर कवि ने विभिन्न रूप बताए हैं । पूर्ण मिश्र कविरागी ने अपने सपीत-नादोदधि में श्री राग की सखियों का वर्णन किया है । मालश्री, जैतगिरि, वन्यश्री (वनाश्री), पद्मोत्तरी, फूलश्री, वीर श्री, तथा रूप श्री, सात सखियां हैं ।

मालसिर सपि है प्रथमा अब दूजिय जैतसिरी वपानी ।

वन्य सिरी सपि तीजिये जानिए चौथि पधौत सिरी सुभ गनी ।

फूलसिरी पचई सुनि लीजिए वीर सिरी छठई सखि मानो ।

रूप सिरी सतई सब जानत, मोहि मुनी समता मन मानों ।^२

फ़ारसी संस्कृति के सम्मिश्रण और प्रभाव के कारण भारतीय संगीत में एक ओर तो रागों का नवीन रूप सम्मुख आया दूसरी ओर संगीत शैलियों में परिवर्तन और परिवर्द्धन हुआ ।

गायन-शैली में अभी तक गीत के शब्दों को महत्त्व दिया जाता था, जब शब्दों के विस्तार क्रिया पर बल दिया जाने लगा । इसका कारण यह भी था कि गीतों के शब्द संस्कृत भाषा के होते थे, जिन्हें गायक भली भाँति समझ नहीं सकता था,^३ अतः राग विशेष के स्वरों में एक ही अक्षर अथवा शब्द को भिन्न भिन्न प्रकार से गाकर दिखाने पर अपने कौशल का प्रदर्शन कर सकता था और अपने अज्ञान को बड़ी चतुरता से छिपा लेता था । इसी परिस्थिति-वश गायन-शैलियों में ह्याल का प्रादुर्भाव हुआ, जिसमें एक ही गीत की तीन लयों (त्रिलम्बित, मध्य और द्रुत) में गाया जाता था । ह्याल गायकी में क्रमशः विलम्बित और द्रुत लय में स्वरों के विशिष्ट आरोहण-अवरोहण का प्रवेश हुआ, जिससे स्वर-आलाप, बोल-आलाप, तान, बोल-तान, मुरकी और मींड का महत्त्व गीतों के शब्दों से अधिक बढ़ गया । एक ही पंक्ति को कलात्मक ढंग से स्वरों के काल्पनिक विस्तार के साथ गाया जा सकता था । ह्याल का अर्थ ही है कल्पना, अतः यह शैली इस वातावरण के बड़ी अनुकूल थी ।^४ इसके अतिरिक्त ठुमरी, तराना, टप्पा, चाकर, होली आदि शैलियों का विकास हुआ, जिसमें शास्त्रीय पक्ष से अधिक कलापक्ष प्रबल था ।

ठुमरी में गीत महत्त्व रखता है । अधिकतर शृंगार रस और भावों को लेकर ठुमरी

१. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. संगीत-नादोदधि, पूर्ण मिश्र, सरस्वती भंडार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।

३. मारिफुन्नामात, नवावअली, अनुवादक—वि० ना० भट्ट ।

४. "Khayal literally means imagination and the form had a much more frail structure than the 'dhrupad' its massive and sublime predecessor. The khayal admitted of a great deal of extempore tonal elaboration within a particular composition." Evolution of Indian Music. Sumati Mutatkar. Aspects of Indian Music. The Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, Delhi-8.

गाई जाती है।^१ इसीलिए कृष्ण और राधा को लेकर अधिकतर ठुमरियाँ बनाई गईं। इसकी ताल की गति चलती हुई होती है। गायक श्रोता को प्रभावित करने के लिए भावों के अनुरूप मुद्राकृति पर भी अभिनयात्मक अनुभाव लाता जाता है। शृंगारिक शब्दावली और गाने के ढंग के कारण मुख्यतया ठुमरी स्त्रियों में प्रचलित हुई। स्वाभाविक रूप से ऐसी रचनाएँ विलासी राजा, पुरुषों की अपेक्षा स्त्रियों के मुख से सुनना चाहते थे और सभी कालान्तर में यह शैली विशेष प्रकार की स्त्रियों में ही प्रचलित होकर रह गई जो वेश्या, गनिमा, पालुर, तथा नर्तकी आदि कहलाती थी। जो पुरुष ठुमरी गाते थे, वे भी स्त्रीण कहलाते थे।

‘टप्पा’ पंजाबी लोक गीतों में प्रसिद्ध है, जिसका स्वरूप पंजाब के ऊँट हावने वालों के गानों के समान होता है। गुलाम नबी ने इसे शास्त्रीयता में ढाँच कर ‘टप्पे’ का रूप ही बदल दिया।^२ इसमें छोटी छोटी ताना की झलकारों के साथ गाया जाता है। एक ही स्वर अथवा नोट के दो एक स्वरों को लेकर विशेष प्रकार से कठ म कपन उत्पन्न करके गाया जाता है। इसमें शब्दों से अधिक उनके विस्तार पर बल दिया जाता है। यह धररी और फारसी गायन शैली से प्रभावित है। अतः इसमें अधिकतर धरवी और फारसी के शब्दों का प्रयोग होता है। इसरी गान-शैली में चंचलता ही प्रधानतया पाई जाती है। मानसिंह का बनाया एक ‘टप्पा’ यहाँ उद्धृत है—

‘टप्पा सगरा जलद तिताला—

जोरा जोरी स्याइम थुम थुमा से

सहगावाली नू। स्यायी

क्या थुव लचके नमर से रमी मँडी कीनि चित चोरी मा।”

अथवा ‘ईमन टप्पा

पारी तेरे ननु लगदा मेरे दलवान।

नजदात रूप चलना तेरा जोर हो याए

१. ‘मालनिया भीठी भीठी री मनारे मेह को देतो जा। अतताई।

तोरे पास हूँ पड़े पड़े तरबुजवा और अछे घछे अथवा ताके मोल सेतो जा।

बट पारो तेरो मोहना री मोरो गाँव सूटे मा।

मोरे पास अछे अछे सात दुसाते कर भर दोनं तोहूँ गेल नाहि छूटे मा।”

ध्रुपद और छप्पा—महाराजा मानसिंह, मुनि काति सागर सप्तह, उदयपुर।

२. “A regional form like the punjab camel driver's song gave rise to the supple Tappa through the creative imagination of a gifted musician named Ghulam Nabi who later came to be known as Shori Mian.” Aspect of Indian Music, The Publication Division, Government of India, p. 35.

३. ध्रुपद और छप्पा—‘रसरत्न’, मुनि काति सागर सप्तह, उदयपुर।

लगी कछु दलवान ।”

तराना केवल चामत्कारिक गायन शैली है। इसमें ताना, री, आदि मृदंग तबले आदि के नोलों को तोड़ तोड़ कर द्रुत लय में गाया जाता है, जिसमें द्रुम, दीम आदि शब्दों को जल्दी जल्दी कहने में भी चातुर्य अपेक्षित है। इन्हीं अक्षरों में आलाप और तान ली जाती है। यह विभिन्न रागों में गाया जाता है। प्रत्येक गायक अपने पूर्ण ज्ञान का परिचय देने के लिए ‘खयाल’ तीनों लयों में गाने के पश्चात् उसी राग में तराना भी गाता है। कभी कभी, छोटे खयाल के शब्दों को ही ठुमरी में गा देता है।^१ तराने के शब्दों का, शृंगार युगीन साहित्य से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं है, परन्तु तराने की शब्दावली पर विचार करने के उपरान्त यह पता चलता है कि इसका निर्माता आलंकारिक शैली में विदोष रुचि रखता है, विदोष रूप से छेकानुप्रास और वृत्यानुप्रास का प्रयोग तराने को सुन्दर बनाने में सहायक होता है।

‘राग केदारा—एक ताली ताले

हई या रे तुम तन दे रे ना।

द द दाना ओ दा ना नी द द अल ली अ ल।

ली नी दी तर थ र र ता नु दी ल्ह खनी।

द द द दी त्रुमै द द द दी त्रुमै ता द द थ प

म म अली या अली म अलंकार ग द फनी मानी।”

जो जितना ही तैयार तराना गा सकता है, वह उतना ही ऊँचा गायक समझा जाता है।

उपर्युक्त गायन-शैलियों में किसी न किसी शास्त्रीय नियम का पालन आवश्यक होता है, अतः इनको शास्त्रीय शैलियों के अन्तर्गत रखा जा सकता है। व्यावहारिक संगीत में भजन, कीर्तन, होली, मांड रास-गीत, तथा दादरा प्रधान रूप से रचे जा सकते हैं। इनके अतिरिक्त गौण रूप में और भी शैलियाँ प्रचलित थीं।

इन गीतों में शब्दों का महत्त्व बहुत अधिक था। कृष्ण राधा आलम्बन के रूप में अभी काव्य में प्रचलित थे, अतः प्राप्त साहित्य में कृष्ण और राधा को लेकर बनाए गए पद इन शैलियों में प्रचारित थे।

कीर्तन और भजन की शैली भक्ति-कालीन परम्परा के अनुसार ही थी। यदि कहा जाए कि इस काल में शब्दों में शृंगारिकता अधिक आ गई थी, तो यह भी बहुत उचित न होगा, क्योंकि कुछ भक्त कवियों की रचनाओं में भी अश्लीलता की सीमा तक, लौकिक

१. राग-संग्रह, गुटका नं० ६२६२, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. खयाल से ठुमरी में बदलने के लिए केवल ताल का परिवर्तन होता है। खयाल यदि तीन ताल में गाया जा रहा है, तो तीन ताल सोलह मात्रा का होता है और ठुमरी की ताल भी सोलह मात्राओं की होती है, केवल लय में अन्तर होता है।

३. राग-संग्रह-गुटका नं० ६२६२, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

शृंगार मिलता है, भले ही उसे भौतिक और प्राध्यात्मिक दृष्टिकोण से देखा जाता रहा हो। यहाँ तक कि सूरदास के काव्य में भी कुछ पद शृंगारिक भावनाओं से पूर्ण हैं। भक्ति युगीन तथा शृंगार-युगीन कौत्सनो और मञ्जरी में केवल इतना ही अन्तर है कि भक्त कवि शान्त रस में मग्न होकर गाने थे तथा सगीन-कवि शृंगार रस में लीन होकर गायन करता था। शृंगार युगीन काव्य में सर्वत्र शृंगार से युक्त प्रेम और माधुर्य भक्ति को लेकर रचनाएँ मिलती हैं। इसीलिए माधुर्य का जितना सुन्दर स्वरूप यहाँ मिलता है, उतना अन्यत्र मिलना कठिन है।

‘राम सोरठ

तैं तो चितवनि म मन मोह्यो

है रगीतो छैल भवर रिमवार।

तू तो महामदन मनुहारी है छबीली नवजीवन सुकुंवार।

दोहा— हूँ मैं अधीर चितवन फिरें भुव बोलनि की भास।

तो देखैं दिन भावतो धातुर तुव भुप प्यास।

सीनो मानो मान गढ़ हट सागी सुप रास

प्रान प्रिया सग विलस सुप नट नाचलि पिय पास।

रट सागी नद साल के तू हट ठग्यो भाव

नटा नटी क्यों करत है बलिये नट सुप साज।

नगधर नटाहि सुहाबनो तुव नट सीनी बान।

हट तजि तुव विन नट भजो यह कहा सीनो मान।”

यह अवश्य है कि अन्य शृंगार-युगीन रचनाओं की भाँति इस काव्य में भी भक्ति से अधिक लीकियन प्राप्त होती है। वहीं वहीं साधारण नायक-नायिका का ही वर्णन जान पड़ता है।

‘राम भूरिया मल्हार

रसिया रस रूप सुभायो सुन्दर सरस सुहाये।

भूतत हिकोरे सपन बूँज म प्रति धातुर दरसायो।

मलक माल घरभी बेसर मे पीताबर पहरेन मन भायो।

राग मलारहि गावत सुन्दर सरस रसीली तान सुनायो।

नगधर प्रीन घरभे प्यारी सौँ क्यों मुरभे सुरभायो।”

इनने गाने का ढंग बही होना था, जो भक्त कवियों में प्रसिद्ध था, जिसका प्राणिक

१. रस-तरंग, जवान सिंह जो, भुनि कांति सागर-संग्रह; उदयपुर; पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर तथा शोध-संस्थान, विश्व-विद्यापीठ, उदयपुर।
२. रस-तरंग, जवान सिंह जो, भुनि कांति सागर संग्रहालय, उदयपुर; पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर तथा शोध-संस्थान विश्व-विद्यापीठ, उदयपुर।

रूप आज भी प्राचीन मंदिरों में देखा जा सकता है ।^१ राग विशेष में वाँधने का कारण यही जान पड़ता है कि किसी पद अथवा भजन को जिस समय के लिए बनाया गया, उसी के अनुकूल राग में उसे वाँध दिया गया, उदाहरणार्थ, थावण मास में भूला भूलने के लिए बनाए गए गीत को उपयुक्त राग मल्हार में गाया गया । टेक के रूप में एक या दो पंक्तियों को द्रुत गति में गाना और फिर दोहे के रूप में विलम्पित लय में अन्तरा गाते जाना यही कीर्त्तन अथवा भजन गाने का ढंग था । उपर्युक्त उदाहरणों में 'राग सोरठ' का उद्धरण इसी प्रकार का है ।

संगीत काव्य में जहाँ शास्त्रीय वर्णन है, वहाँ तत्कालीन परिस्थितियों के कारण कुछ विशेषताएँ आ गई हैं ।

चमत्कारी प्रवृत्ति के कारण, संगीत-शास्त्र के वर्णन में भी सूक्ष्मता आ गई है ।

सूक्ष्मता राग-रागिनियों के स्त्री-पुत्र-पुत्री वर्णन में आई है ।^२ अन्य प्रकार से साहित्यिक रुचियों के आधार पर रागों का सूक्ष्म वर्णन किया गया है, जैसे राग का 'पटु ऋतु वर्णन' । इसमें छत्रों ऋतुओं में रागों का विभाजन किया है । रागों का 'श्रौपधि वर्णन' किया गया है । यह वास्तव में अलग विषय है । रागों और स्वरों की साधना से रोगों का ठीक हो जाना आयुर्वेद का विषय है । फिर भी कुछ संगीतार्थियों ने अपनी विद्वता का प्रदर्शन करने के लिए इस विषय को लिया है । यह सूक्ष्मता इन कवियों के संगीत विषयक ज्ञान के पूर्णत्व की परिचायक भी हो सकती है । नृत्य तथा ताल आदि के वर्णन में सूक्ष्म से सूक्ष्म तत्त्व की ओर निर्देश तथा उसकी व्याख्या करना भी एक विशेषता है ।

रागों के नामों को लेकर श्लेष अर्थ में संयुक्त काव्य-रचनाएँ की गई । रागों में प्रयुक्त स्वरों (स, रे, ग, म, प, व, नी) को लेकर काव्य रचनाएँ की गई, जिनमें द्रिष्ट अर्थ के कारण चमत्कार उत्पन्न हो गया ।

उपर्युक्त विशेषताओं पर कुछ प्रकाश डालना उचित होगा । रागों और रागिनियों का भोर से रात्रि तक का विभाजन तो किया ही गया है,^३ छत्रों ऋतुओं के अनुसार भी रागों

१. नायद्वारा (राजस्थान), काँकरोली (राजस्थान), मथुरा आदि के मंदिरों में अभी भी पारंपरिक गान प्रचलित है ।
२. इसका उल्लेख इसी अध्याय के प्रारम्भ में किया जा चुका है ।
३. 'प्रातः समय जो गाइये तिनके सुन तू नाम ।
देशी अरु मध माधवी भूपाली अभिराम ।
विलावली अरु भैरवी, मल्लारी इहि भाइ
स्याम गुज्जरी और हूँ बंगालिहि गनाइ ।
मालसिरी र घनासरी मेघ राग गनि अंत
देसकार अरु पंचमी भैरव ललित वसंत ।

को बाँटा गया है। वीन सा राग जिस ऋतु के अनुकूल है, इसका निर्देश किया गया है। श्रीराग अपनी रागिनियों समेत वीन ऋतु म, राग वसंत अपनी रागिनियाँ समेत वसंत ऋतु म, भैरव अपनी रागिनियों के साथ प्रौढ ऋतु म पचम अपनी वृषभियों के साथ शरद ऋतु म, मेष राग, रागिनियों समेत वर्षा ऋतु म और नट नारायण अपनी स्त्रियाँ के साथ ह्रस्व ऋतु म गाया जाता है।^१ कवियों की अपनी रुचि के अनुसार इस विभाजन में मन वैभिय भी प्राप्त होता है।^२

कुछ कवियाँ ने रागों का सम्बन्ध औपधियों से दिखाया है। वास्तव में वृत्त में माधुर्य लाने के लिए औपधियों का प्रयोग बताया गया है। संगमभग सभी कवियों ने इसका प्रयोग बताया है। 'हीय हस्तास' की रागमाला के अनुसार वृत्त का सुन्दर बनाने के लिए निम्नलिखित औपधि बताई है—

'सपा हुली मुलहटी ब्राह्मी बीसा धान ।'
हरद कुटि धर बावची सोंपा जारा जान ।
मगरा धर भजमाद है बहुरि मतावर लय ।
सम बर पीसै छाव के प्रात सम भुप दय ।

कौस्तिक बहरयो गुजरी सावेरी सुप माइ ।
देवा धर पटमजरी बहुरि गुरकरी गाइ ।
रामकली धर सोरठी बहुरि भंरपी होइ
एक पहर ऊपर इन्हें धान करी चित जोइ ।^३

संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातरव मंदिर, जोधपुर ।

१. 'श्री रागिहि रागहि सहित सीत रितुहि सुप बाइ ।

राग वसंतहि जुयति राग रितु वसंत मे गाइ ।

भैरव अपने संग सों प्रीयम पावे मोइ ।

पचम निज जुवतनि सहित सरदहि करं विमोइ ।

मेष राग रागिनी लिए वर्षहि शोभा रेत

नट नारायण साथ मिलि हेमतिहि सुप सेत ।

—संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातरव मंदिर, जोधपुर ।

२. 'भंरों शारद कान्तिकी सिसर हिण्डोल वसत ।

दीपक प्रीयम हेम श्री, मेष सो पावत अत ।^४

—हीय हस्तास, आर्य भावा पुस्तकालय, वाराणसी ।

३. इस पंक्ति का वनारस, आर्य भावा पुस्तकालय, में प्राप्त 'हीय हस्तास' में पाठान्तर मिलता है ।

'सिगावती जो भूतहटी विरहिनि यासो धानि
हई बूठ अ वरा सों सोंपा जोरा जानि ।'

एक हथेली भर सदा सावे दिन चालीस ।

हिरदै उपजे बहुत कर विथा बुध जगदीश ।^१

इन कवियों ने अपने पांडित्य-प्रदर्शन के हेतु अथवा विषय की पूर्ण जानकारी बताने के हेतु सूक्ष्म तत्त्वों का भी वर्णन किया है । उदाहरणार्थ, 'धूयामाठा' एक विशेष प्रकार का गीत है । कवि के शब्दों में—

‘धूयामाठा गीत में जानो परम प्रवान ।

तिनकी जुगति वपान हौं, सुनिए सरस सुजान ।

ज्यों दिन बिन सूरज लगे, बिन ससि रैणी अंध ।

धूयामाठा जानिए, गीत संगीत प्रबन्ध ।’^२

धूयामाठा गीत छः प्रकार का होता है । धूया, प्रमजे, कला, कमल, सुन्दर और वल्लभ । इनमें से प्रत्येक का विस्तृत परिचय दिया गया है । कला वर्णन में अंग कला, लिपन कला, पवन कला, गन्त कला, धनुष कला, तरन कला, युद्धकला, वैद्य कला, छंदकला, अर्धकला, छंदक राग कला, नाच कला, कपट कला, अदिष्टकला, बाजित्र कला आदि उनसठ कलाओं का सूक्ष्म परिचय दिया है ।^३

मार्गी और देशी संगीत के समान ताल के भी दो भेद हैं, मार्गी और देशी । अणु, द्रुत आदि सात अंगों को मिला कर ध्रुव मार्ग से पंडितों ने जो सात तालों का वर्णन किया है, उन्हें देशी ताल कहते हैं । इन तालों को जिन गीतों के साथ बजाना होता है—ऐसी देवताओं की स्तुति-रूप गीत चौदह प्रकार के हैं ।^४

देशी ताल के गीत—

१—मंद्रक, २—अपरांतक, ३—उलोप, ४—प्रकर्ण, ५—वेणुक, ६—रुह, ७—इंदुकीत्तर ।

मार्ग ताल के गीत

१—छंदिका, २—आसादिता, ३—वर्द्ध मानक, ४—प्रकर्ण, ५—ऋचा, ६—गाथा, ७—साम ।

इसी प्रकार प्रत्येक वस्तु का सूक्ष्म और विस्तृत वर्णन है ।

नृत्य का वर्णन करते समय कवि ने शास्त्रीय ढंग से मुद्राओं का तथा ताल का वर्णन करना ही पर्याप्त नहीं समझा, वरन् भाव प्रदर्शन के लिए साहित्यिक गीतों का प्रश्रय लिया जाता था, उनका भी निर्देश करके क्रियात्मक ज्ञान को, लिखित रूप में स्पष्ट और पूर्ण बना दिया है ।

१. हीय हृलास ग्रंथ तथा रागमाला, श्री मोती चन्द जी खजांची-संग्रह, बीकानेर ।

२. उस्तत कृत रागमाला, श्री अभय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर ।

३. उस्तत कृत रागमाला, श्री अभय जैन ग्रन्थालय, बीकानेर ।

४. राधा-गोविन्द संगीत-सार, तालाध्याय, प्रतापसिंह जी महाराज ; श्री खजांची पुस्तक-संग्रह, बीकानेर ।

पति के रुठने पर नर्तकी को नचाने के लिए नृत्य के साथ किन छन्दों का प्रयोग करना चाहिए—

‘जहाँ नृत्य करने वाली स्त्री रुठे पति के मनाइये की नकल करि प्रसन्न करिखे को
जु वाक्के बचन कह, नाना प्रकार के अरथन सो समुक्त गीत कहे, सो उक्त प्रत्युक्त श्लोक
प्राप्तो—वसत समय. सम मान भिन्नो शेष परिश्रमज्य मत्र स्वमयि प्रसाद उनुग पोवर
पयोधर, भूरि मारा माराधिनोपिनहि रसतु मीहृयेम ।’

‘ऐसे मतलब के श्लोक दाहा कवित्त आदि पदिय या श्लोक को अर्थ पानवत्ती स्त्री
को नायक मनावत है ।’^१

चमत्कार प्रियता के कारण रागों का स्वरूप वर्णन करते समय जहाँ पन्थ स्थानों
पर रागों का स्वरूप और शृंगार वर्णन हुआ है, वहाँ वृष्णानन्द देव व्यास ‘राग मागर’ ने
राग-रागिनियों के नामों में श्लेषार्थ लेकर कविता की है ।

‘प्रथम भए खनी बस प्यारे बिम्ब उदे आए

राम किरिया सात ।

बिबस भए देनियत गात अदेशकार कौन तीव

सलित बचन बोलत हो सुनरात ।

बेला बेर धीत गई आनी आस पत्र गई देव

गरीज नेवाज बाबाभी सगम सटपट गई रात ।

देशाल सुधरतीय मुझा वस्त्र पहार खडी

सुधराई जानि परात ।

हम आगकारी सारी रैन तुम देव शम्भारी गावन

गुजरी मुन बीनी परभात ।

तोटी हम माँ प्रीन ओनपुर बमत है नवत तीव

देशीय उने जाय साचार हो बहादुरी डरात

जगल जगल दूशन हारी निभवट जिन

बरो मेरे प्यारे आसा रावन बिहान ।

सारग भयनी पाम जावो मधुमाधवी बड हसनी

सामन प्यारे वृन्दावन मय दहा सक दहात ।

घन घन श्री मूलतान पत्र पड हास्यो धभी मै

पल छन निरसत तुमको पुरिया बड भाग गान

जैत श्री बाही पूरव पूरे पुष्पजन जावो पूरवा सन्धान ।

मारका ने दर्ई है काम की श्री महाराज गौरी गौरी

टक राने ।

१. राधा-गोविन्द संगीत-सार, तालाध्याय, प्रतापसिंह जी महाराज, श्री लडांकी
पुस्तक-संग्रह, बीकानेर ।

एमन होत कल्याण को चाहत भूपाल बड़े

हमीर पूरी रात ।

कौमोदियत करछाया पग डगमगात
ऐडात जनात बहुनायक ही जु कान्हर बागेकेसरी
कण्ठमाल कौस्तुभ भरिव सहाना बोल सुहात ।
बाके दरवार में गए बहार करन हिडारे ।
पांच में बसत हो भंवर नाम कहात ।
विहागत भई मैरी खंभा पकर ठाढी रहत
पर जो दुख बीती मारुं कासे कहूं बात ।
सो रटन लागी सास मेरी जय-जय बतियां
करार कर गए सोहनी मोहनी कर बात ।
मोहे अहोरी जान गोकुल बालिया एराकी चाल

चलत छलक छांद कहीं जात ।

कपील कहां पीक लागी जानि है जु जानी दीपक
चन्द्र प्रकाश भए नीलाम्बर ओड आए कलिंगए

अवध दे रात

हे घन श्याम मीलार नट बर है बाही के गोड़े पग बरात
बाके श्री विहारी लहर लोभ पहाड पै
कंगन गड़ात खड़ी ता नाय काकी बात
बैजु बावरी रावरी हिनु हितारी राग सागर गावत
तीन तिलक शिर मान्क देखात ।^१

उपर्युक्त गीत में राम क्रिया, देशकार, ललित तथा बेलाबली आदि रागों का नान भी ले लिया गया है, साथ ही श्लेष तथा मुद्रालंकार के सहारे अर्थ में चमत्कार उत्पन्न कर दिया गया है ।

स्वर-कल्प

इसके अतिरिक्त संगीत शास्त्र के कलात्मक वर्णन का सुन्दरतम उदाहरण 'स्वर-कल्प' में मिलता है । 'स्वर-कल्प' को एक विशेष प्रकार का छन्द कहना चाहिए, जिसमें गति की नहीं, बरन् विषय की सुन्दरता है । इसमें कवि राग विशेष के स्वरों का वर्णन इस प्रकार करता है, जिसमें गीत और उसकी स्वर लिपि एक ही पद में श्लेषार्थ से प्राप्त हो । संगीत के सप्त स्वरों की सहायता से ही पद का निर्माण करना विशेष कौशल और चमत्कार

१. राग-कल्पद्रुम, कृष्णानन्द व्यासदेव 'रागसागर' भाग १, पृ० ७०१

का परिचायक है। इसमें राग का स्वरनिर्देश करने के पदवाच ऐसे स्वर-वर्णन किये गए हैं।

‘अथ हिंडोल-स्वर वनप, ताल पास्ता
सग साथ सरदा धाम मध्ये साथे सोपे ममधे
पमर गोपसो। मा मये शोग सा स्ने रेवं धाम मध भ मं
धाधो दा से धी में रो य गम सो।
मे मध मे ध सो सी सोधी में रं गोपिशा। पुरो रागम सा धी दा
धु सो सु सिधि य रगे सो।’

उपयुक्त घरा भ राग हिंडोल म प्रयुक्त स्वरों, सरेगम य त (धारोह म) और त त प म ग रे स (धवरोह मे) को लेकर गोपी और कृष्ण पर रचना की गई है।

इससे भी अधिक घ्राणे बड़ कर किसी कवि न बान्हुरा के सत्रह भेद कल्याण के चौदह टोही के उन्नीस, वेदारा के ग्यारह, विलावल के बारह श्री के बारह तथा नाट के बारह भेद कर दिए।^१ इन भेदों का नामकरण दो मिश्रित रागों का नाम देकर ही कर दिया गया, उदाहरणार्थ दरबारी और बान्हुरा मिला कर गाने पर दरबारी बानरा, बागधवरी और कानरा मिलाकर गान पर बागेशवरी बानरा, भडवाणा और बानरा मिलाने पर भडवाणा बानरा का नाम दे दिया गया।

१ संगीत-नाटोदधि, पूर्ण मिथ ‘कविरागों’, म्यूडियम, प्रसिद्ध।

२ कानरा १७ प्रकार का

मुठ कानरी १, दरबारी कानरी २, मियां का कानरो, ३, बापसरी कानरी ४, सियाना कानरी ५, भडवाणा कानरी ६, गोली कानरी ७, मुहरी कानरी ८, नापकी कानरी ९, पभाती कानरी १०, कुकुवी कानरी ११, दोलती कानरी १२, धानह कानरी १३, गारा कानरी १४, बसती कानरी १५, गभीरी कानरी १६, पुरिया कानरी १७।

अथ कल्याण का १४ नाम

सुध कल्याण १, इमन कल्याण २, साध कल्याण ३, काभोद कल्याण ४, हुमीर कल्याण ५, दरबारी कल्याण ६, पुरिया कल्याण ७, परदीपकी कल्याण ८, अंत कल्याण ९, जमन कल्याण १०, भीषाली कल्याण ११, साननी कल्याण १२, हंस कल्याण १३, प्रेम कल्याण १४।

अथ टोही वर्णन

जोनपुरी टोही १, बापसरी टोही २, साचारी टोही ३, भरती टोही ४, बरारी टोही ५, भंरवी टोही ६, बहादुरी टोही ७, रामदासी टोही ८, भीषा टोही ९, देशी टोही १०, सोहनी टोही ११, सजावली टोही १२, भिमासी टोही १३, पचमी टोही १४, बेगाली टोही १५, छासावरी टोही १६, बहारी टोही १७, डाहरी टोही १८, जगाली टोही १९।

अथ नाटक वर्णन

रागों के इन भेदों प्रभेदों से तत्कालिक प्रचलित रागों का परिचय मिलता है। इनमें से कुछ राग अब प्रचलित भी नहीं हैं, इसलिए ऐसे रागों का महत्त्व अधिक हो गया है।

इस प्रकार संगीत-काव्य का अध्ययन करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि यद्यपि संगीत का क्रियात्मक रूप शास्त्रीय नियमों से दूर पहुँच कर कलात्मक विकास को प्राप्त कर चुका था, तथापि शास्त्रीय पक्ष पुस्तकों में लिखित रूप में पूर्ण रूप से सुरक्षित रहा। संगीत-काव्य को विकास देने में चित्र कला तथा काव्य कला दोनों ही समान रूप से सहायक हुई।

हमोर नाटक १, कामोद नाटक २, सांभ नाटक ३, छोया नाटक ४, नारायण नाटक ५, जेत नाटक ६, सुद्ध नाटक ७, केदार नाटक ८, भिभास नाटक ९, मलारी नाटक १०, सावनी नाटक ११, हेम नाटक १२।

केदारा वर्णन

साम केदार १, जेत केदार २, सिंहाना केदार ३, मियां का केदार ४, पंचम केदार ५, जलघर केदार ६, सावनी केदार ७, रामदासी केदार ८, सुद्ध केदार ९, मारू केदार १०, सोहनी केदार ११।

विलावल वर्णन

सुध विलावल १, अलैया विलावल २, काराणा विलावल ३, मियां का विलावल ४, गोड विलावल ५, सुठा विलावल ६, श्री विलावल ७, देवनागरी विलावल ८, कुकुद विलावल ९, सोरठी विलावल १०, सुरदासी विलावल ११, यमनी विलावल १२।

अथ श्री वर्णन

सिरी १, घन्यासोरी २, जेत श्री ३, मालश्री ४, धौलश्री ५, फलश्री ६, पटश्री ७, भोमपलासी श्री ८, लंक प्रस्ताव श्री ९, पुरिया घन्याश्री १०, मियां की श्री ११, गांड श्री १२।

इति श्री राग संपूर्ण

राग सागर, कवि अज्ञात, समय (सं० १८०० तथा १९०० के मध्य का) पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

संगीत-काव्य का साहित्यिक मूल्यांकन

शृंगारयुगीन साहित्यिक रचनाओं का पर्यवेक्षण करने पर यह जाना जा सकता है कि शास्त्रीय ग्रंथों का निर्माण करने के लिए आचार्यों तथा कवियों ने संहृत ग्रन्थों का आधार बनाया है। विषय का चयन भी उन्हीं ग्रंथों से किया गया है और काव्य के सिद्धान्तों का निर्णय करने के लिए भी आचार्यों मम्मट, दण्डी और आनन्द वादि का अनुसरण किया गया है। इन ग्रंथों में विषय के क्षेत्र में मौलिकता का प्रायः अभाव सा ही है। संगीत-काव्य के विषय में भी ऐसा कथन उपयुक्त है।

संगीत शास्त्र के ग्रंथों का निर्माण करते समय कवियों के सम्मुख संहृत संगीत ग्रंथों के आचार्यों के ही आदर्श रहे हैं। संगीत-काव्य के शास्त्रीय पक्ष की आलोचना 'संगीत-काव्य का शास्त्रीय अध्ययन' नामक अध्याय में की जा चुकी है। यहाँ इन रचनाओं के वाक्यात्मक सौन्दर्य पर प्रज्ञान डालना उचित होगा।

शृंगार कालीन राजनीतिक, साहित्यिक, धार्मिक और सामाजिक परिस्थितियों इस प्रकार की बन गई थी, जिन्होंने इस काल के कवियों में आचार्यत्व की ओर रुचि उत्पन्न कर दी थी, यह पढ़ने कहा जा चुका है। अन्य कवियों के समान संगीत-काव्यकारों में भी आचार्यत्व का पद प्राप्त करने की साधना थी। यह भी कहा जा सकता है कि इसी आचार्यत्व की पदवी के प्रयोग ने कवियों को संगीत-काव्यकार बना दिया।

आचार्य के लिए मुख्य रूप से दो गुण अवश्य होने चाहिएँ। एक तो विविध विषयों का ज्ञान आवश्यक है और दूसरे किसी भी विषय में नवीन आन्वेषण का निर्धारण करने की क्षमता अवश्य हो।

इन दृष्टि से देखने पर अनेक कवि तो ऐसे प्राप्त हो जाते हैं, जिन्होंने विषयों की विविधता का ज्ञान प्रदर्शन करने के लिए ही रचना की। उदाहरण के लिए प्रसिद्ध कवि देव ने अन्य सत्रह ग्रन्थों के अतिरिक्त एक 'राग रत्नावर' का भी निर्माण किया। धनानन्द ने अन्य रीति ग्रन्थों के अतिरिक्त राग-वद्ध मेघ पद लिखे। सवाई महाराज प्रतापसिंह ने प्रीति-स्तोत्र, रत्नेश सशम आदि ग्रंथों के अतिरिक्त 'राधागोविन्द संगीत-सार' की भी रचना की। नागरीदास, महाराज विश्वनाथ मिश्र जी, धनसिंह जी और राधाकृष्ण भी इसी प्रकार के कवि थे।

नवीन मान्यताओं की स्थापना सहज नहीं थी, अतः प्राचीन मतों को लेकर लगभग ज्यों का त्यों हिन्दी में लिख दिया गया है। मौलिकता के नाम पर रागों का मिश्रण करके नवीन रागों की सृष्टि करने की चेष्टा की गई है। यही 'गान-कुतूहल' के नाम से प्रसिद्ध है।^१ इसी प्रकार के वर्णन को नवीन मान्यता का निर्धारण समझ कर आचार्यत्व का प्रदर्शन मात्र किया गया है।

संगीत-काव्य का साहित्यिक मूल्यांकन करने के लिए निम्नलिखित अंगों पर विचार करना उचित है।

- १—रसात्मकता
- २—वस्तु वर्णन
- ३—रूप वर्णन
- ४—प्रकृति वर्णन
- ५—कल्पना-तत्त्व
- ६—भाषा तथा
- ७—छन्द

रसात्मकता

कवि के हृदय में भाव का अंकुर जब विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के जल से सिंचित होकर प्रस्फुटित हो जाता है, तभी कवि को आनन्द की अनुभूति होती है। यह आनन्द कवि के उद्गारों को द्रवित कर देता है, वह स्वयं ही इस 'रस' में डूब जाता है और अपनी भावुकता को कविता में ढाल देता है। कवि की यह रसानुभूति काव्य में परिणत होकर, पाठक को भी रस मग्न कर देती है। 'न तो रस के बिना कोई भाव होता है और न भाव के बिना रस। इन भावों से रसों का भावन किया जाता है और रसों के द्वारा भावों का।'^२ बिना दान दिए लक्ष्मी जिस प्रकार शोभित नहीं होती, उसी प्रकार वाणी भी रसों के बिना शोभित नहीं होती।

'लक्ष्मीरिव बिना त्यागात्र वाणी भाति नीरसा ।८।'^३

मनुष्य के हृदय में मूल रूप से नौ स्थायी भाव रहते हैं। रति, हास, करुण, क्रोध, उत्साह, भय, वृणा, आश्चर्य, तथा निर्वेद भावों से क्रमशः शृंगार, हास्य, रोद्र, वीर, भयानक, वीभत्स, अद्भुत तथा शान्त रस की निष्पत्ति होती है। रस की निष्पत्ति विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भावों के संयोग से होती है।^४

१. इसका विवेचन संगीत-काव्य के शास्त्रीय अध्ययन के अन्तर्गत किया जा चुका है।

२. 'न भावहीनोऽस्ति रसो न भावो रसविर्वाजितः।

भावयन्ति रसानेभिर्भाव्यन्ते च रसा इति ॥१२॥'

अग्निपुराण का काव्य-शास्त्रीय भाग, रामलाल वर्मा शास्त्री, पृ० ३६।

३. अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग, तृतीय अध्याय, पृ० ३८।

४. 'विभावानुभाव व्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' भरत का नाट्य शास्त्र।

विभाव के दो भेद होते हैं, आलम्बन और उद्दीपन । जिस वस्तु प्रथवा व्यक्ति को देखकर भाव जागृत हो, उसे आलम्बन कहते हैं । भावों को उद्दीप्त करने वाले उपकरण, उद्दीपन कहलाते हैं । भाव वे उद्दीप्त हो जाने के पलस्वरूप अनुप्य के मन, शरीर तथा वस्त्रों में कुछ विचार आ जाता है । इन्हीं विचारों को क्रमशः सात्त्विक, कायिक तथा वाचिक अनुभाव कहते हैं । मन की स्मृति से, वाणी की इच्छा से, बुद्धि की प्रेरणा से एवं शरीर के यत्न से, आलम्बन विभाव के उद्बुद्ध एवं परिष्कृत भावों के प्रारम्भ को विद्याना ने अनुभाव कहा है, क्योंकि इसका अनुभव किया जाता है, इसीलिए इसे अनुभाव कहते हैं ।^१ इसके प्रतिरिक्त इन भावों से सम्बन्धित कुछ पल पल में विलीन हो जाने वाले भाव भाते हैं, जिनको सचारी प्रथवा व्यभिचारी के नाम से पुकारा जाता है । शास्त्रों के द्वारा ऐसे सचारी भावों की संख्या, चौत्तीस रखी गई है । स्तम्भ, स्वेद, पलक, स्वर-भेद, वेपथु, वैवर्ण्यं श्मश्रु प्रसव, घाट व्यभिचारी तथा निर्वेद ग्लानि, शका, श्रमूया, श्रम, मद, घृनि, आलस्य, विषाद, मति, चिंता, मोह, स्वप्न, विबोध, स्मृति, श्रमर्ष, एवं उल्लुखता, प्रवहिर्या, दीनता, हर्ष, प्रीति, उन्नता, निद्रा, व्याधि, मरण, अपस्मार, भावग, त्रास, उन्माद, जडता, क्षपलता और वितर्क तैत्तीस सचारी माने गये हैं । कुछ विद्वान् मूर्छा को चौत्तीसवाँ सचारी मानते हैं । इन सबका अनुभव करते हुए पाश्र्व के हृदय में रस की अनुभूति होती है । रस अपनी पूर्णावस्था पर विभाव, अनुभाव तथा सचारी भावों के उदय होने पर ही पहुँचता है । स्थायी भाव कोई भी हो, रस की अनुभूति होने पर प्रत्येक दशा में समान आनन्द प्राप्त होता है । इस आनन्द को 'ब्रह्मानन्द-महोदर' कहा गया है, घन जब वास्तविक रस की अनुभूति की अवस्था पर जब पहुँचता है, तब उसके लिए आलम्बन उद्दीपन तथा सचारिया का वैशिष्ट्य कोई भ्रम नहीं रहता, केवल 'आनन्द' में वह डूब जाता है । प्रत्येक रस की धरमावस्था समान रूप से कवि को विभोर कर देती है और कवि उसी आह्लाद को धरने वाक्य में प्रकट करता है ।

शृंगार के रस-राजत्व के पक्ष में आचार्यों ने समय-समय पर प्रमाण प्रस्तुत किए हैं । यह सर्वमान्य है कि शृंगार के स्थायी भाव रति में जो व्यापकत्व निहित है, वह अन्य घाट रसों में नहीं; घन शृंगार रस जितना अधिक प्रभावशाली हो सकता है, उतना अन्य रस नहीं । संगीत वाक्य में हमें मुख्य रूप से शृंगार रस ही प्राप्त है । अन्य रस भी प्रावश्यकता-नुसार वर्णित हैं ।

संगीत-वाक्य में नव रसों के प्रतिरिक्त एक रस को लिखा गया है, जिसे शृंगार रस का एक नवीन रूप भी कहा जा सकता है, वह है वाम रस । शृंगार रस का वर्णन, पाश्र्व (पति-पत्नी, स्वकीया), परकीया तथा गणिका नायिका, राधा, कृष्ण, गोपी, प्रेमिका, सखी

१. "आलम्बन विभावस्य भावैरकद्बुद्ध संसृते ।

मनोवाग्बुद्धि वपुषा स्मृतोच्छाद्देवयल्लत" ।४४।

प्रारम्भ एवं विवृणुषानुभाव इति स्मृतः ।

॥ चानुभूयते चात्र भवत्युत निरुध्यते ।४५।"

अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग तृतीय अध्याय, पृ० ४५ ।

तथा भक्त के हृदय में रति स्थायी भाव को रखकर किया गया है। संगीत-काव्य का अव्ययन करने के पश्चात् यह देखा जाता है कि एक नवीन भाव स्थायी बन कर आता है, जिसे हम 'काम' भाव की संज्ञा दे सकते हैं और यह भाव रति भाव से पृथक् स्थान बनाता है। 'रति' भाव से प्रेरित मनुष्य आलम्बन में पूर्ण रूप से 'रत' हो जाना चाहता है। यह 'रत' हो जाने की अभिलाषा मानसिक तथा शारीरिक दोनों ही रूप में होती है। 'काम' तत्त्व इससे भिन्न है। मनोवैज्ञानिकों ने प्रमाणित कर दिया है कि काम तत्त्व संसार के जड़ तथा चेतन प्रत्येक पदार्थ में व्याप्त है। मनुष्य चेतना प्रदान प्राणी होने के कारण इसकी अनुभूति करता है। 'काम' भाव को स्थायी भाव के रूप में धारण करने वाले व्यक्ति (आश्रय) का लक्ष्य आलम्बन की प्राप्ति नहीं है, वरन् उसके प्रति आकर्षण, आदर तथा प्रेम भाव हैं, जो रति भाव को जाग्रत करने में गौणरूप से सहायक हैं, अतः इसका स्वरूप अधिक व्यापक हो जाता है। यह काम तत्त्व प्रत्येक व्यक्ति के हृदय में विद्यमान रहता है। बालक उत्पन्न होते ही, इस काम तत्त्व के कारण माता के प्रति आकर्षित होता है।^१ अनुकूल परिस्थितियों के न मिलने के कारण कभी-कभी काम भाव दबा रहता है, अतः मनुष्य का व्यक्तित्व विकास को प्राप्त नहीं होता। काम भाव के अनुभाव भी भिन्न होते हैं। स्वेद, कम्पन, श्रु, स्वर-भेद आदि विकार नायक तथा नायिका के परस्पर प्रेम के कारण प्रकट होते हैं, इनके सीमित क्षेत्र में काम रस बँधा नहीं रहता, वरन् इस रस की अनुभूति से आश्रय का हृदय कभी तो प्रकृति प्रेमी हो जाता है, वह प्रकृति में जा कर आनन्द का अनुभव करता है, कुंजों के बीच सुन्दर लताओं में झूला झूलने के लिए आकुल हो जाता है, कभी कला प्रेमी हो जाता है, कभी एकान्त में बैठ कर चित्र बना कर आनन्द का अनुभव करता है, कभी नृत्य तथा संगीत के माध्यम से अपने रस का प्रकटीकरण करता है और कहीं स्फटिक शिला पर, तरु के नीचे प्रकृति के सुखद वातावरण में वीणा बजाने लगता है, मधुर स्वर में गायन करने लगता है अथवा रास नृत्य में मग्न हो जाता है।^२ यह काम रस की निष्पत्ति में सहायक अनुभाव हैं। किसी न किसी रूप में काम भाव का प्रस्फुटन होता है। चाँतीस संचारियों में से अधिकांश वही इस रस में रहते हैं, परन्तु इनके अतिरिक्त अनेक संचारियों का समावेश हो जाता है। इस प्रकार 'काम' स्थायी भाव, मुस्कान, हास, विलास, नृत्य, गान, वादन, मदिरा-पान, आदि अनुभावों से युक्त होकर ग्राह्लाद, स्वेद, कम्पन, रोमांच, स्मरण, विपाद आदि संचारियों की क्षणिक अनुभूति करते हुए काम रस में परिणत हो जाता है।

काम तत्त्व (सैक्स) की व्यापकता के कारण काम रस की व्यापकता भी बढ़ जाती

१. "The first love object of the boy is his mother, for the little girl, too her mother must be her first object."
Dictionary of Psycho-Analysis, Freud, p. 136.

२. "Sublimation is a process that concerns the object-libido and consists in the instincts directing itself towards an aim other than, and remote from, that of sexual gratification, in this process the accent falls upon the deflection from the sexual aim". Dictionary of Psycho-Analysis, Freud, p. 136.

है, अतः प्रिय की अनुपस्थिति में जड़ प्रकृति का सान्निध्य (जिसमें प्रच्छन्न रूप से चेतना व्याप्त है) तथा चेतन प्रकृति पशु-पक्षी का सामीप्य भी सुखद प्रतीत होता है। काम भाव प्राणी को आत्म-प्रदर्शन के लिए प्रेरित करता है। यह एक मनोवैज्ञानिक तथ्य है। इस रस की विवेचना करने पर संगीत-काव्यकार के मनोवैज्ञानिक ज्ञान का परिचय मिलता है। आत्म-प्रदर्शन का स्वरूप भिन्न भिन्न होता है। शृंगार रस से काम रस प्रधानतया इसी क्षेत्र में भिन्न है कि जहाँ शृंगार रस में डूबा व्यक्ति (नायक अथवा नायिका), स्वयं भान न्दित होकर रह जाता है, तथा किसी न किसी विकार के द्वारा अपने 'रस' का प्रकट करने में समर्थ होता है, वहाँ काम रस की अनुभूति-प्राप्त नायिका किसी न किसी प्रकार प्रदर्शन करके अपने हृदय के भीतर के भाव को प्रकट करती है। शृंगार रस की नायिका प्रकाश रूप में रस की अभिव्यक्ति करती है। काम रस की नायिका प्रच्छन्न रूप में अपने रस का संकेत भर करती है। नेत्रों का तिरछी चितवन के कारण दोषाकार बन जाना, कुण्डलों को हिलाकर कपोला पर ले जाना, बेश राशि से अलकों का बिखर कर मुख पर आ जाना, छोटा पर अनेजाने स्मित हास का बिखर जाना, अंगों के सौन्दर्य का इतना अधिक ध्यान रचना कि बटि का सूक्ष्मत्व बक्षस्थल का उभार आदि स्पष्ट हो जाना, अलकरण के प्रति मजग रहना, गति में आदकता तथा सौन्दर्य ज्ञान का भाव होना, आदि विकार स्पष्ट रूप से आत्म प्रदर्शन कराते हैं। शृंगार युगीन संगीत-काव्यों में 'काम-रस' का इतना सजीव, तथा स्पष्ट चित्र देगकर वारपरिव शास्त्रीय व्याख्या से हटकर शृंगार रस के इस नवीन विद्व-व्यापी 'काम रस' को मान्यता प्रदान करनी पड़ती है।

संगीत-काव्य में सर्वाधिक मात्रा में काम रस प्राप्त होता है —

'रंग सारंग नट

बैनि बिमार मनाहर भूपन वचन तें अति गत गुराई ।

छूटि रही मुप पैं अलकें तन जीवन की भरकें अदनाई ।

अपकें द्विगि बैठि तिया परवीन महा रस बीन बजाई ।

अम्बर लाल विताल वन छवि सारंग नाट सबे सुगदाई ।'

इस सर्वथा न आश्रय रंग सारंग नट है। स्थायी भाव काम है। अलवन प्रिय है। मनोहर आभूषणों को धारण करना, जीवन की अरणाई का भुग पर मस्तक आना, भुग पर अलका का आ जाना, बीणा का बजाना, तथा शरीर को लाल अम्बर से सजाकर 'छवि सुगदाई' बनाना अनुभाव है। सचारी भाव, स्मृति, ध्यान, भीलुक्ष्य, तथा हर्ष हैं। 'ध्यान' सचारी भावों के अनर्गत रखा नहीं गया है। परन्तु काम के अतीवृत्त होकर नायिका प्रिय के ध्यान में रत हो जाती है, यह ध्यानावस्था जडावस्था से भिन्न है, अतः एक सचारी यह भी है। इसके अनिरक्त स्मृति तथा प्रतीक्षा में बैठी नायिका को पत्र भर के लिए अतीव आनंद होता है, फिर पुत्र हा जाता है। आत्मिक आह्लाद होने के कारण 'आह्लाद' भी एक सचारी होना चाहिए। हर्ष, विरा की प्रसन्नता को कहते हैं। विरा की प्रसन्नता 'आह्लाद'

से अधिक स्थायी है। हर्ष का प्रकटीकरण व्यक्ति की ज्ञात अवस्था में होता है। आह्लाद अज्ञातावस्था में शरीर में व्याप्त हो जाता है। 'अस्नाई का भलक आना' आह्लाद है, हर्ष नहीं। आह्लाद की अनुभूति मानसिक, परन्तु उस की व्याप्ति शारीरिक है, हर्ष की अनुभूति शारीरिक, परन्तु व्याप्ति मानसिक है। आह्लाद इन्द्रियों के प्रयास से जन्म नहीं है, जब कि हर्ष कुछ मात्रा में प्रयास-जन्य है। काम रस की निष्पत्ति में यह संचारी विशेष रूप से महत्व रखता है। इस कथन की पुष्टि के लिए एक और उदाहरण देना उचित होगा।

“हे री मोहन ललित त्रिभंगी

नूपुर वजत गजत मुरली धुनि ललित किसोरी जीरो संगी ।

रास रसिक रस अद्भुत राजत तान तरंगन संगी ।

ब्रजनिधि रावा प्यारी चित पर मननि भरे है उमंगी ।”

यहाँ कृष्ण के हृदय में काम भाव जग रहा है। राविका आलम्बन है। रावा को रिझाने का कृष्ण प्रयास करते हैं। आत्म प्रदर्शन के लिए त्रिभंगी का विचित्र रूप, धारण करते हैं। मन को मोहने वाला लालित्य आ जाता है। नूपुरों की ध्वनि करके, मुरली की ध्वनि सुनाना अनुभाव है। तानों की तरंगें रास में रस भर देती हैं। इसमें संचारी भाव हर्ष, आह्लाद, औत्सुक्य तथा चपलता है।

राविका भूला भूल रही है। उस सौन्दर्य को देखकर कृष्ण के हृदय में काम रस जागता है। राविका का कृष्ण की ओर देखना काम रस को उद्दीप्त करता है। कृष्ण भोंटा दे रहे हैं। वहाने से प्रिया के अंग का स्पर्श कर लेते हैं। यह चेष्टा ही आत्म-प्रदर्शन का एक स्वरूप है। यहीं काम रस जग जाता है।

‘आज हिडोरे हैली रंग वरसैं ।

भूलैं श्री वृषभानु किसोरी सुन्दरता सरसैं ।

वन्य भाग अनुराग पीय को दृग सुहाग दरसैं ।

भोंटा रे मिस ब्रजनिधि नेही प्रिया-अंग परसैं ।”

संगीत-काव्य में काम रस के अतिरिक्त शृंगार रस की विस्तृत योजना की गई है। संयोग शृंगार तथा वियोग शृंगार दोनों ही के उदाहरण भरे पड़े हैं।

आश्रय भैरवी के हृदय में आलम्बन भैरव के प्रति ‘रति’ जागृत होती है। नायिका भैरवी श्वेत साड़ी पहने चन्द्र मुख की उजियाली को फैलाती हुई प्रातःकाल शिव की उपासना करती है। कायिक अनुभाव, प्रेम में पगकर दोनों हाथों से ताली बजाना है, ‘कैलाश के विलास में हुलास पूर्ण’ गीत गाना, वाचिक अनुभाव है। यहाँ हर्ष, चापल्य, औत्सुक्य आदि संचारी भावों का भी समावेश है।

‘प्रात समै प्यारी उठि उठी श्वेत सारी भारी

फैली मुख चन्द की उजारी जोति जागती ।

गोरे भुजमूल सिव पूजि कै चढाय फूल

१. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पु० ह० ना० शर्मा, पृ० १७५ ।

२. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पु० ह० ना० शर्मा, पृ० २५० ।

दोऊ नर ताल बजावै प्रेम पावनी ।

अगो उर लाल कज सोचन विसाल

बाल फटिक सिंहासन पे बैठी बड़ भावनी ।

मायतु कैलास के विलास मे हुलास भरी

भैरवी बपानी यह भैरव की रागनी ।^१

कृष्ण के हृदय में राधिका के साथ नृत्य करत हुए 'रति' भाव जागता है। सरद का चन्द्रमा, मद पवन, किनारे पर फूली हुई फुलवारी, रति भाव को उद्दीप्त करने हैं। मृदंग की गति तथा तानों की तरंगों में रग बड़ जाना है और नर्तकों की गति में भी उमग बढ़ जानी है। और सभी छोटीसी की छवि देखकर कृष्ण के हृदय में रस उत्पन्न हो जाता है।

'नचत भनि मण्डल पर स्याम प्रिया मुकुमारी ।

उदित सरद चद बहन पवन मद पुलिन पवित्र जहाँ फूली है विचित्र फुलवारी ।

बाजत मृदंग गति खेत है सुगन्ध दोऊ तान की तरंग रग बाद्यों है महारी ।

निरखि छोटीसी की छवि 'ब्रजनिधि' प्यारे प्रेम बिबस उर धारी ।'^२

वियोग भूगार का वर्णन करत समय भी कवियों ने पारस्परिक उद्दीपनों का आश्रय लिया है। पपीहा 'प्रिया' की आवाज सुना कर विरहिणी को और अधिक दुःख देता है। घन का गर्जन, चपला की चमक, वर्षा आदि विरह को उद्दीप्त करते हैं।

'बैमे बटे दहया परवत सम री रतिया

घन गरजन भति चपला चमकत बरपत भर जिय पर इह पतिया ।

सुरत दिम्बावन पीय पपीहा भारत भदन बदन को कतिया ।

ब्रजनिधि बिन छिन नाही जीवन दार्यो ज्यो दरबत है छतिया ।'^३

नायिका के रति भाव को प्रिय के न रहने पर रात्रि के समय, घन, चपला तथा वर्षा उद्दीप्त करते हैं। पपीहा प्रिय की याद दिलाता है। इस प्रकार उद्दीप्त होकर नायिका की विवशता, 'छतिया दरबने' में, पना चलती है। स्मृति, पुलक, प्रलय, चपलता तथा उम्माद सचारी भाव है।

राग धनाथी वियोग की पीडा को दूर करने के लिए शीतल जल के पाग जानकर बैठ जाती है। भुग तथा दुग् के कारण कुछ नहीं कहती। 'मन भावन की गुधि' प्राप्त करने 'विरहानल मगों में भगी' हो है, फिर भनग दुग्गी कर रहा है। छवि शीतल हो गई है, 'बज-दुगा में जल-धार' बहने लगती है।

रति मन्दिर के द्विग बाग तथा जल सीनरता सरसाय रहे ।

तन की पीर मिटानन की निय बैठि बछु दुप नाहि नहै ।

१ राग-रत्नाकर, राधा-कृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२ ब्रजनिधि-भग्यावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० २०० ।

३ यही, पृ० १७७ ।

मन भावन की मुधि आय गई विरहानल अंग अनंग दहँ ।

छवि छीन घनासरि दीन भई दरग कंजन ते जल धार वहँ ।^१

आश्रय राग घनाश्री का आलम्बन राग श्री है । 'दुख से कुछ न कहना', 'छवि क्षीण हो जाना, 'आँखों से जल धार बहना', सात्त्विक तथा कायिक अनुभाव है । वैवर्ण्य, अश्रु, स्मृति, जड़ता, अवहित्था, श्रौत्सुक्य, चपलता, ब्रीड़ा, उन्माद, व्याधि तथा अपस्मार संचारी भाव हैं ।

शृंगार का संयोग तथा विप्रलम्भ इन कवियों का प्रिय रस है, अतः इसके अनुभावों तथा संचारियों में इतनी विविधता है कि ये तीतीस अथवा चाँतीस की संख्या में नहीं बाँधे जा सकते । मनोविज्ञान की दृष्टि से, इन नायक तथा नायिकाओं का अध्ययन करने पर बड़े विचित्र तथा रस के उपयुक्त संचारियों का परिचय प्राप्त होता है । प्रिय के प्रति अतीव प्रेम भावना के कारण, उसकी अनुपस्थिति में उसके विषय में बात करके अथवा सुनकर बड़ा आनन्द तथा सन्तोष प्राप्त होता है । प्रिय की चर्चा सुनते समय मन ही मन नायिका मुसकाती जाती है । इस मुसकान में प्रिय के साथ बिताए क्षणों की मधुर-स्मृति का संकेत है । प्रिय की बात सुनते ही मिलन के दृश्य की कल्पना करके उसे (नायिका को) मुस्कुराहट आ जाती है—कभी उन्हीं क्षणों की याद करके उसे लज्जा आ जाती है । इसे 'स्मृति-मिलन' की संज्ञा दी जा सकती है । मनोविज्ञान की दृष्टि से यह अनुराग का बड़ा सुन्दर अनुभाव है । इसके लिए संचारियों में कोई स्थान नहीं है, परन्तु यह क्षणिक भाव न केवल संयोगिनी नायिका के, बल्कि वियोगिनी के भी हृदय में उठ सकता है ।

'नव नेह की बात सुनै मुसकात लजात सपी मुप साजत है ।'^२

नवीन प्रेम से भरी नायिका असंत हो जाती है । प्रेम की मादक भावना उसे भाव विभोर बना देती है । प्रिय के समीप न रहकर भी वह आवश्यकता से अधिक उल्लास से पूर्ण रहती है । अकारण ही गाना-नाचना यह उसके अनुभाव हैं । भाव-भरे गीतों में स्वर स्वभावतः मधुर हो जाता है ।

'मधुरै सुर गाय नचै तरुनी सब प्रीतम के अनुराग भरी ।'^३

व्यक्ति हर्षातिरेक से अपनी सामान्य स्थिति का सीमोल्लंघन करके नाच कर प्रसन्नता को अभिव्यक्त करता है ।

विप्रलम्भ में पूर्वानुराग, मान तथा प्रवास तीनों प्रकार से वियोग दिखाया गया है । विरह की शास्त्रीय दस दशाएँ अभिलाषा, चिंता, स्मरण, गुण-कथन, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, व्याधि, जड़ता और मरण तो आ ही गई है ; इसके अतिरिक्त भी अनेक दशाएँ देवी जा सकती हैं । उपर्युक्त राग घनाश्री के उदाहरण में प्रवास के कारण वियोग हुआ है तथा अभिलाषा, चिंता, स्मरण, उद्वेग और उन्माद दशाएँ दिखाई गई हैं । कुछ ऐसी भी दशाएँ हैं जो इन दस दशाओं से परे हैं ।

'छैल छवीले की छवि आँखों में बसी हुई है, अतः उनके मम्मूख न रहने पर भी गोपी

१. राग-रत्नाकर, राधा-कृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३. वही ।

जिधर देखनी है उधर ही साँवरे की मूरत दिखाई देती है। भुलाने से भूलनी नहीं। घर में छिप कर बैठनी है, तो आखें धाँक कर भनकने लगनी हैं। मोहन मूर्ति मुड मुडकर मृदुल ढंग से मुस्करा देती हैं। जैसे 'चाक पर मन चढ़ गया हो, चक्केरी सी खाता रहता है।'

हेली नेह रीति बछु घटपटी कैसे न कहि जाई ।
छैल छबीले नन्द नन्दन की छवि रही नैन समाई ।
जित देखी तिन साँहरो हली और न कछु मुहाई ।
बिसरायो बिसरै नहीं हेली करिए कौन उपाई ।
हो जब दुरि घर भ रहौ री भलनँ छलियन भाई ।
मोहन मूरति माधुरि हेली मुरि मुरि मृदु मुसवाई ।
धाव चढ़यो साँ मन रहै हेली चक केरी सी साय ।
किबलनुमा की सी बई री बाही दिसि ठहराय ।^१

इसमें स्मरण, उन्माद का कुछ मिश्रित सा रूप है। इसमें अधिक प्रेम की ऐसी अवस्था है, जो इन दस दशाओं की परिभाषा में नहीं आ सकती। मनोविज्ञान में जिसे 'दिव्य-स्वप्न' कहते हैं, वही स्थिति कुछ नायिका की है। 'रस-ममता' भी एक दशा हो सकती है, जो नायिका को नायक के रस में निरन्तर मग्न रखती है। इस प्रकार के अनेक विषय इन शृंगारिक चित्रों में प्राप्त होने हैं।

शृंगार रसान्तर्गत निदिष्ट पुरुषोचित आठ भाव, भाव, सोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, ललित, भीषण्य, तेज तथा स्त्रियोचित चारह भाव, भाव, हार, हेला, सोभा, वाति, दीप्ति, माधुर्य, शौर्य, प्रागल्भ्य, उदारता, स्थिरता, गम्भीरता दोनों ही प्राप्त हो जाते हैं। हाव तथा वचन वचना के भेद—धालाप, प्रलाप, विलाप, धनुताप, ससाप, घपलाप, सन्देश, निदेश, तत्व देना, अनिदेश, अपदेश, उपदेश तीन प्रकार की व्यावृत्ति, रीति वृत्ति, प्रवृत्ति, सभी के उदाहरण इस काव्य में दृष्टिगत होने हैं। 'नीला हाव' का एक उदाहरण प्रस्तुत किया जा रहा है, जहाँ कृष्ण राधा का और राधा कृष्ण का वेप धारण कर घाते हैं —

'और ही आज भले बनि घाए देखत मेरे नैन मिराए ।
बटकीली, पट पीत बदलि के सुन्दरि सुरग ननरी लाए ।
फभो भाल बँदा जाचव की अलबनि पद-भूषन उरभाए ।
बलि बलि जाऊ भावती छवि पर ब्रजनिधि सोए भाग जगाए ।'^२

इसी प्रकार 'विलास हाव' में नायिका भाँति भाँति से नायक को रिझाती है। मालती शशिनी अपने प्रिय को रिझाने के लिए कुसुम रचिit माधुर्य गहरती है तथा काप-काप के साथ हँसती है।

'कुसुम रचिन भूषन पहर निहरन पिय के मग ।
मालसिरी नवयौवना हसतहि सतिन धनग ।'^३

१. हरिपद संप्रह, ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पु० हरिनारायण शर्मा, पृ० २६८ ।
२. ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पु० हरिनारायण शर्मा, पृ० २०५ ।
३. राग माना, यशोवानन्दन ग्रन्थ, धार्य भावा पुस्तकालय, वाराणसी ।

शृंगार रस में आलम्बन विभाव का विशेष रूप से महत्त्व है। आलम्बन के अन्तर्गत नायक तथा नायिका का वर्णन होता है। इस वर्णन में संस्कृत तथा हिन्दी कवियों ने विशेष रुचि दिखाई है, अतः नायक तथा नायिकाओं के गुण, अवस्था, रति, तथा देश आदि के आधार पर भेद-प्रभेद होते चले गए। परिणाम यह हुआ कि नायक के तो धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीर ललित तथा धीर शान्त भेद करके, प्रत्येक के अनुकूल, दक्षिण, शठ और धृष्ट चार उपभेद करके कवि सन्तुष्ट हो गए, परन्तु नायिका भेद एक अलग विषय बन गया जिनको लेकर कवियों ने अपनी मौलिकता का परिचय देना प्रारम्भ किया, फलस्वरूप नायिकाओं की संख्या बढ़ती ही गई।

यहाँ पर नायक-नायिका भेद का विस्तृत विवेचन करना अभीष्ट नहीं है। केवल इतना दिखा देना पर्याप्त होगा कि, इस काव्य में नायक-नायिका भेद का क्या स्वरूप रहा। राग-रागिनी वर्णन में तथा कृष्ण-राधा को आधार बना कर लिखे गए काव्य में अधिकतर नायक को धीर ललित ही दिखाया गया। धीर ललित नायक शारीरिक रूप से सर्वांगीण सौन्दर्यपूर्ण होता है। अन्य नायकों की अपेक्षा उसमें एक गुण अधिक होता है। वह कलाओं में निपुण होता है। राग स्वाभाविक रूप से ही संगीत कला से पूर्ण होते हैं। कृष्ण भी संगीत तथा नृत्य कला में दक्ष थे। नायिका के प्रति आचरण की दृष्टि से नायक के चार भेद हैं। अनुकूल, दक्षिण, शठ तथा धृष्ट। अनुकूल नायक को केवल एक पत्नी में रत रहना चाहिए। शठ अनेक स्त्रियों के साथ रहकर भी प्रेमिका को कपटीप्रेम करने वाला तथा धृष्ट धृष्टता के साथ अनेक स्त्रियों के साथ एक साथ विहार करने वाला नायक होता है। दक्षिण नायक एक से अधिक प्रेमिकाओं को समान रूप से प्रेम करता है। संगीत-काव्य का नायक सर्वत्र दक्षिण नायक है। कृष्ण सभी गोपियों को समान भाव से प्रेम करने वाले हैं, अतः दक्षिण नायक हैं। राग-नायक भी एकाधिक रमणियों के साथ आनन्द का उपभोग करते हैं। राग वसंत स्वयं कला प्रेमी है और गायिका और नर्तकी तरुणियों के मध्य शोभित है।

‘सिर मीर पपा उर मोतिन माल रसाल कि मंजरी कानि बरी।

तन सुन्दर रूप अनूप ज्यों पट पीत लसै कर फूल छरी।

मधुरै सुर गाय नचै तरुनी सब प्रीतम कै अनुराग भरी।

रितुराज वसंत विलोकत है नव पल्लव बसु ड्रुम कुंज हरी।”

राग श्री भी कला में अत्यन्त ‘प्रवीण’ है, अतः ‘तरुनी’ को रिभाता रहता है। मालव कौशिक कौक तथा कला में प्रवीण है और तरुणियों का मन रंजन करता रहता है। यह स्वरूप धीर ललित, दक्षिण नायक का है। प्रत्येक राग नायक की पाँच पाँच भार्या होने के कारण, वह स्वतः दक्षिण नायक हो जाता है।

उदाहरण काव्य में, स्त्रियों के साथ कृष्ण भी आनन्द मनाते हैं, परन्तु कृष्ण के प्रेम में समानता होने के कारण किसी के हृदय में ईर्ष्यादि भाव नहीं है।

‘आज की भूलन पर हों वारी।

भूलत चपक-वरनी राधा भूलवत स्याम विहारी ।

मुरज बजावनि सखी विसाखा गावति अलि ललौता री ।

यह सुख निरखि महल की 'ब्रजनिधि' अखिया टरत न टारी ।^१

नायिकाओं में स्वकीया, परकीया तथा गणिका तीनों प्रकार के वर्णन मिलते हैं। राधा, स्वकीया नायिका के रूप में भी मिलती है, परकीया के रूप में भी। जहाँ दाम्पत्य भाव की प्रतिष्ठापना की गई है, वहाँ स्वकीया भाव दिखाया गया है। माधुर्य भाव की भक्ति में राधिका का परकीया रूप प्रसिद्ध ही है। केवल शृंगार ही वर्ण्य विषय होने के कारण स्वकीया के भेद मुग्धा, नवीदा, मध्या, प्रीदा, इनके प्रभेद जाते याँवना, अज्ञात याँवना, धीरा, अधीरा, धीराधीरा, इनमें भी ज्येष्ठा-जनिष्ठा, परकीया के ऊँडा, अतूँडा तथा अन्य भेद, तीन प्रकार की गणिका, अन्य सुरतिदुखिता, मानवती, गविता, सभी प्राप्त हो जाते हैं। रति की दृष्टि से इस प्रकार की नायिकाएँ, प्रोषित पतिव्रा, खडिता, कलहानरिता, विप्रलम्भा, उत्पटिता, वासवसज्जा, स्वाधीनपतिव्रा, अभिसारिका, प्रवत्स्यद्वैयसी तथा मागतपतिव्रा का वर्णन भी मिल जाता है। उत्तमा, मध्यमा तथा अधमा का विभाजन भी दृष्टिगत होता है।

प्रस्तुत प्रबन्ध में सगीत नाट्य में प्राप्त नायिका-भेद की विशेषताएँ दिखाना देना पर्याप्त होगा। नायिका-भेद की दृष्टि से आलोचना करना विष्ट-वैषण मात्र होगा, अतएव सगीत-नाट्य की नायिकाओं की विशेषताओं का उल्लेख किया जा रहा है।

सर्व प्रथम तो इस काव्य में प्रयुक्त समस्त नायक तथा नायिकाएँ किसी न किसी कला में निपुण हैं। सगीत, नृत्य तथा चित्र के अतिरिक्त काम कला को भी कलाओं में स्थान दिया गया है। अतः मूल रूप से ये नायिकाएँ कला-भारणी हैं, इसका पदचातु काव्य-शास्त्र के आधार पर मुग्धा, मध्या आदि के गुणों से समन्वित है। इनका एक नवीन रूप, सगीत-नाट्य में, पाठकों के समक्ष आया है। नामकरण करने समय इन्हें 'मुग्धा नायिका' 'मुग्धा-नर्तकी', 'मुग्धा-नायिनी' आदि कहा जा सकता है, अथवा कलाकारिता एक सामान्य गुण होने के कारण 'कलाविद् मध्या', 'कलाविद् प्रीदा' आदि कह कर पुकारा जा सकता है। ये नाम नवीन कल्पना-जन्य अवश्य हैं, परन्तु केवल मुग्धा, मध्या, प्रीदा कह देने से सगीत-नाट्यशास्त्रों का स्वरूप सम्मुख नहीं आता। अतः प्रचलित नामों में कुछ परिवर्द्धन करना अत्यन्त आवश्यक है।

उदाहरण के लिए —

‘छाजति है अग अग बनी छवि स्याम घटा के छटा की छर्दी ।

बैस मुदेस लख धनि ही रय उज्जल है तन भारी नई ।

पल्लव घासन बैठे निया वन चन्दन के है सुवास भई ।

हरिवल्लभ बीर लए कर मैं यह दक्षिण भूजरी बंस तई ।’^२

यह दक्षिण भूजरी रागिनी, नामक सज्जा नायिका है, जो अपने प्रिय के लिए मंत्र

१ ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पृ० ८० ना० शार्मा, पृ० २५० ।

२ सगीत-दर्पण—हरिवल्लभ, पुरातन मन्दिर, ओषपुर ।

सजाकर तथा शृंगार करके बैठी है। रस शास्त्र के लक्षणों के अनुसार वासक सज्जा नायिका प्रिय-मिलन के लिए सेजादि सजा कर बैठी रहती है।

‘सार्जहि सेज सिंगार तिय पिय मिलाप के काज।

वासक सज्जा नाइका ताहि कहत कविराज।’^१

रागिनी नायिका में वासक सज्जा नायिका से अधिक एक विशेषता है कि वह ‘वीना’ लिए प्रतीक्षा कर रही है, अतः इसे ‘कलाविद वासक सज्जा’ नायिका कहा जा सकता है। लगभग सभी रागमालाओं में वर्णित नायिकाओं का स्वरूप ऐसा ही है। उदाहरण-काव्य की आलम्बन स्वरूपा अथवा रस को आश्रय देने वाली नायिका भी यदि संगीतादि ललित कलाओं में निपुण नहीं होती तो काम अथवा केलि कला में पारंगत होती है।

इसके अतिरिक्त नायिका भेद में एक प्रकार का वर्गीकरण और प्राप्त होता है, जिसमें विशेष रागों को उनमें निहित भावों के अनुसार विशेष प्रकार की नायिका से सम्बद्ध किया गया है। उदाहरण के लिए, भैरवी को यदि कवि ने शुक्लाभिसारिका के रूप में देखा तो उसे ‘भैरवी शुक्लाभिसारिका’ का एक नवीन रूप देकर नायिका भेद के प्रभेदों में संख्या बढ़ा दी है।

राग पहाड़ी ‘मुग्धा प्रवत्स्यत्प्रेयसी’ नायिका बनी है।

‘पहाड़ी

प्रिय परदेस चलयो चहत, सुनि भांमनि सुधि भूलि।

गह्यो पांच तव पाहिडा, श्रीवा डारि दुकूल।

चलत प्रवास प्रिय सुनि कै भई उदास आई तिय पास लं उदास कुछ कहि रही।

भूले पान पान बोलत है आन आन लागै मैन वान हिय गाढ़ी पीर सहि रही।

आन से नयन दोऊ देपत है पिय मुख बैन हू कह्यो न जात दुप आगि दहि रही।

पाहिडा सी प्यारी वह प्यारे रंगाले लाल जूं की चरन सरोज कर कंजन सीं गहि रही।’^२

प्रवत्स्यत्प्रेयसी वह नायिका है, जिसका पति विदेश जा रहा है। मुग्धा होने के कारण दुखी होती है, गाढ़ी पीर को सहन कर रही है, दोनों नेत्रों से देखती रहती है, पर कुछ कह नहीं पाती, केवल कमल के समान हाथों से चरण सरोजों को पकड़ लेती है। पहाड़ी रागिनी के स्वर-विस्तार में कुछ करुणा तथा पीड़ा के स्वर निकलते जान पड़ते हैं। मधुर रागिनी होने के नाते वियोग शृंगार के रूप में इसे कवि ने देखा है। वियोगिनी से भी अधिक इस नायिका की दशा करुण है, जो प्रिय को जाते देखकर दुखी है और अपने अन्तर की व्यथा को शब्दों

१. जगदिनोद, पद्माकर, पं० विद्वनाथ प्रसाद मिश्र द्वारा संपादित, पृ० २६।

२. रागमाला, यदोदानन्दन शुक्ल, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी।

म प्रकट भी नहीं कर सकती, अन कवि न पहाड़ी प्रवत्स्यत्वतिका नायिका का वर्णन दिया है। कहीं कहीं कवि ने स्वयं ही दाना रूपा का मिथुण करके नामकरण कर दिया है। नायिका का लक्षण देकर राग तथा रागिनी का चही स्वरूप दिखाया है।

धीराधीरा लक्षण

पिय आए रति. तिय जिय अपना जान।

ताका

धीराधीरा मान।

अथ सूरती (सोरठी) धीराधीरा

सुप स बिहारी सारी रैन के पुमारी

आवत धके हैं भव हातवे।

अजन महा उर को रग भान पीव सीव

मु रे विनगन माल के।

प्रम रस भाते रग अससाते आनु आए उठि

भार ही जगाए बाल क।

भूमत भगत भुकि उपरत बली ऐस ए

धुल है अघलुस नैन साल के।^१

यहाँ रागिनी तथा नायिका के स्वरूप में साम्य दिखाकर कवि ने एक नए प्रकार का वर्गीकरण कर दिया है। ऐसा प्रभेद नायिका में भी मिलता है। औरव अनुपुन नायक है।^१

संगीत-नाट्य के नायक नायिका भेद का तीसरा वर्गीकरण नायिकामा का सम्बन्ध छन्दों से जोड़कर, किया गया है। नायक तथा नायिका के परस्पर तथा कोमलत्व के आधार पर, छन्दों की लय से साम्य दिखाकर नायिका भेद किया गया है।

मैरव को सादू सवित्रीदित छन्द में दिखाकर उसका नाम 'मैरव दादू'ल विशीदित द दिया गया है। रागिनी सोरठी को 'भुजगप्रयात' में लिखकर उसका नाम 'सारठी भुजग प्रयात' दे दिया गया है।

'सदा दादुषी बीज से दन्त सोहैं।

घरे हम भूपा विभूषा सहिहैं।

लस हाथ खूरी, महा गौर बाया।

१ श्री मन्मत्तबीय येनोराम कृत रागमाला, प्रयाग सप्रहातय, प्रयाग। यह ग्रन्थ दुर्भाग्यवश असावधानी के कारण नष्ट हो चुका है। दोमक से छाई हुई प्रति लेखिका को देखने की मिली। यह ग्रन्थ संगीत-नायिका भेद की दृष्टि से बड़ा महत्वपूर्ण है।

२ 'धीर को रूप में सुनें अथ कोऊ कत कऊ ठोक चढ़ाने।
आप तार सो नेह निवाहत सखर सो गिरिजा जिमि ठाने।
रापत है हरि सो हिय मो निज नारि के पूरन समाने।
याही के रग मो रातो रहे निय ए अनुकूल के सहन आने।'।

श्री मन्मत्तबीय येनोराम द्वारा रचित रागमाला, प्रयाग सप्रहातय, प्रयाग।

तहां चित्र है वस्त्र सोभा लही है ।
 हिये लाल चोली दिये भाल टीका ।
 मिली लट मोतिनी सों भा रही है ।'^१

सोरठी के इस स्वरूप वर्णन को पढ़कर रागिनी का भुजंगप्रयात छन्द के समान शृंगारमय राजसी रूप कल्पना में आता है। सोरठी शृंगारिक प्रवृत्ति की रागिनी है। 'भुजंगप्रयात' छन्द में गेयत्व बहुत अधिक है, अतः दोनों के गुणों का सम्मेलन कर, 'सोरठी भुजंगप्रयात' के नाम से एक नवीन नायिका का निर्माण हो जाता है।

इस प्रकार नायक-नायिका भेद की दृष्टि से संगीत-काव्य में पारंपरिक वर्णनों को छोड़कर मौलिक सामग्री बहुत अधिक है। इन मुक्तकों की परीक्षा करने पर शृंगार रस के अनुभाव, संचारी, भाव, हाव तथा हेला आदि के नवीन रूपों का परिचय मिलता है।

नवरसों में चार रस शृंगार, वीर, रौद्र, तथा वीभत्स स्वावीन रस हैं और शेष इन्हीं से उत्पन्न होते हैं। शृंगार रस से हास, रौद्र से करुण, वीर से अद्भुत और वीभत्स से भयानक रस की उत्पत्ति होती है, अतः इन्हीं प्रमुख चार रसों की विवेचना यहाँ की जा रही है। संगीत काव्य में वास्तव में केवल शृंगार रस का ही वर्णन है, अतः शृंगार का विस्तृत वर्णन ऊपर किया जा चुका है, अन्य सभी रस शृंगार के आश्रित होकर आते हैं, फल स्वरूप वीर भी युद्ध में जाकर वीरत्व दिखाने में समर्थ नहीं है। शृंगार से प्रेरित वीर रस है। काम भाव से प्रेरित रौद्र रस प्राप्त होता है। शृंगार की विचित्रता अथवा प्रेमाविक्य के कारण हास्य मिलता है। करुण वियोग जन्य ही है। नायक अथवा नायिका का असीम सौन्दर्य अद्भुत की सृष्टि कराता है। शृंगार का, अदलीलता की सीमा पर पहुँचा हुआ वर्णन, वीभत्स रस को जागृत करता है। राग तथा रागिनियों का योगी तथा योगिनी के समान अलंकरण, भयानक को उद्दीप्त कर सकता है तथा वियोग की अत्यधिक पीड़ा निर्वेद की सृष्टि करके शान्त रस को प्रोत्साहित करती है। सारांश यह है कि वर्णन चाहे किसी भी रस का किया गया हो, शृंगार रस, प्रकाश अथवा प्रच्छन्न रूप में अवश्य निहित रहता है।

वीररस का एक उद्धरण देशाप के मल्ल रूप में प्राप्त होता है। रागिनी देशाप 'पवा ठोक कर शरद मेघ के गर्जन के समान आवाज करती है। मल्लयुद्ध के लिए कछनी कसे है। गुमान हृदय में धारण किए हैं। बाहु विशाल हैं, उसके उचंड रूप से भूखंड में कम्पन हो जाता है।' ऐसा प्रचंड वीर रूप धारण करने पर भी 'प्रीतम चितु पैम लपि पगै' इससे यही स्पष्ट है कि प्रियतम के प्रेम के कारण ही यह रूप बनाया है।

'भाल भेप देशाप विराजै। जाकी दुति हिमकर छवि लाजै।

पवो ठोकि कर रहि अवाज। मानो शरद मेघ की गाज।

मल जुव को कछनी किये। है सन मधु गुमान हि लिए।

बाहु विसाल ऊचंडु, जाके रूप कपै भुव खंडु।

ताकी अली माल वणु धारै। आनद उमगि अवागाव भालरै।

भाल रूप इव माडो लगै । प्रीतम चित्तु पैम लपि पणै ।

लगति लगनि ऊपर चडि गई । नीचे नागन बनि फिरि लई ।”

इस अंश में देसाक्ष रागिनी आश्रय है, भालम्बन प्रिय है। ‘पवा ठोकना’, काविक अनुभाव, ‘आवाज करना’ वाचिक तथा ‘गुमान का भाव’ तथा ‘मल्ल-मुद्ग की भावना’, सात्विक अनुभाव है। आश्रय, गर्व, अमर्ष तथा उग्रता आदि सचारी भावों का समावेश है।

रौद्र रस का स्थायी भाव प्रोव होता है। रौद्र शृंगार का विरोधी रस है, अतएव रौद्र का अधिक प्रयोग असम्भव है। कभी कभी कवि वीररस का वर्णन करते हुए ही उसका आवश्यक अंग समझकर कोप का निर्देश करता है, अतः साच रंग के नेत्रों का दिखाना, भुजाओं का फड़काना दिखाकर रौद्र की सृष्टि करना चाहता है। यहाँ रौद्र रस का पूर्ण परिष्कार नहीं हो पाता।

वीभरस रस के दो भेद होने हैं, उद्वेजन तथा क्षोभन। उद्वेजन का प्रदर्शन उछल-बूद द्वारा प्रीर क्षोभन का प्रदर्शन रुधिरपातादि द्वारा किया जाता है।^१ इस व्याख्या में अनुसार वीररस के अन्तर्गत ही वीभरस का प्रसार होता दिखाई देता है। जहाँ राग नट भुक्ति चाहत है वर बाल भरा भरि सत्रुन के वर सीस भरै, तथा ‘तपट्यो अति श्रौनति धारन सौ’, वहाँ वीभरस कहा जा सकता है, परन्तु यहाँ ‘सीस को भाड़ना’ तथा ‘श्रोणित की धाराएँ बहावा’ दोनों युद्धवीर के परिचायक हैं, अतः केवल लक्षण के आधार पर वाक्य में वीभरस का प्रयोग दिखाना उचित नहीं होगा।

वीभरस रस का स्थायी भाव घृणा है। घृणा को उत्पन्न करने में गर्दी गली, तथा कूड़े आदि का वर्णन सहायक होता है। मुष्काकृति से सम्बन्धित ऐसे भाव या अंग-प्रत्यंग का वर्णन शिक्को देल या मुनकर नाव सित्रुड जाए, जुगुप्सा को जगाती हैं। ऐसे वर्णन सगीत-काव्य में नहीं हैं। वही नहीं पोर शृंगार का बासनात्मक विश्व खींच दिया जाता है, उसकी सम्पत्ति के निम्नतम स्तर पर भी न रस सवने के कारण अश्लील तथा धृष्टि कहा जा सकता है। वीभरस रस इसी रूप में प्राप्त हो सकता है। ऐसे स्थल भी नगण्य से हैं।

‘सरकयो सिंगार भंग भूखन दरबि रहे,

मुख पै अन्क छुटि रस सारखानो है।

सरकी तनी हू भीर अगिया दरबि रही,

नीबी बध डीनो नीबी सरस मुहाना है।”

प्रथम रंगरेज नायक से नायिका अपनी ‘चुनरिया’ रँगाने के लिए अनुरोध करती है, परन्तु

१ रागमाला, सङ्घमन दास, भारत कला भवन, बनारस यूनिवर्सिटी, बनारस।

२ ‘उद्वेजन क्षोभन (ग) इव वीभरसो द्विविध स्मृत।

उद्वेजन स्यात्प्लुत्प्लाघ लोमनो (गो) रुधिरादिभि ॥१६॥’

अग्निपुराण का काव्य-शास्त्रीय भाग, रामलाल वर्मा शास्त्री, पृ० ५७।

३. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातरु मन्दिर, जोधपुर।

४ अज्ञानिधि-प्रन्यासली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० १५३।

मूल्य रुपये के स्थान पर 'अघरन का रस' देने के लिए तत्पर हो जाती है ।

'चुनरिया मंडको रंगा दे रे छैला रंगरेजा तैं ।

पिय कुं में कहूं जा, मोरे पास तो रुपइया नाहीं ।

मोल चहै तो क्या करूं, मोरे अघरन को रस ले जा तैं ।'^१

ऐसे चित्र अशिष्टता से पूर्ण हैं । साहित्यिक सौन्दर्य को नष्ट करने के कारण घृणोत्पादक हैं, अतः बीभत्स रस के अन्तर्गत लिए जा सकते हैं ।

हास्य रस का स्थायी भाव 'हास' है । जिस रूप, अलंकरण तथा दृश्य को देखकर हँसी आए, वहाँ हास्य रस होता है । अधिकतर रूपादि में वैचित्र्य होने पर ही हास उत्पन्न होता है । शृंगार रस में प्रयुक्त हास्य रस शृंगार से उत्पन्न है, अतः कृष्ण तथा राविका का अलौकिक सौन्दर्य अथवा स्वरूप देखकर हास्य की उत्पत्ति होती है । कहीं कहीं लीला हाव के कारण पुरुष तथा स्त्री के परस्पर वस्त्रादि धारण कर लेने पर हास भाव जागृत हो जाता है । हास्य की सृष्टि शब्दावली में नहीं, बरन् वातावरण के द्वारा होती है । उस दृष्टि से होली प्रसंगों में कहीं कहीं हास्य रस का प्रादुर्भाव होता है । होली में कृष्ण गोपी की आंखों में गुलाल डाल देते हैं, तब सन्मुख आकर मटकते हैं, कमर लटकाते हैं, नैन नचाते हैं, भींह उचका कर मुस्कराते हुए कैसर की भरी पिचकारी लेकर भाग जाते हैं, यह दृश्य ही हास्योत्पादक है ।

'अनि हं माहि को आंखिन माहि डारि ।

गुलाल ढीठ लंगर यह नंद कुंवर ने बरजोरी करकर ।

सनमुख होकर मटकत है लटकावत कटि की ।

नैन नचावत भींह उचकावत मुसकावत है धावत इत की ।

कर पिचकारी ले कैसरिया भर भर ।'^२

इसी प्रकार अद्भुत रस की सृष्टि कृष्ण राधा के असीम सौन्दर्य की कल्पना में है । मनमोहन के अलौकिक सौन्दर्य के कारण उस रूप को देखने वाले के हृदय में आश्चर्य जागता है । उसे सावन के अन्धे के समान हरा ही हरा नूभता है । लोक-लाज, कुलकानि वेद-विधि आदि छोड़ देता है । यही कृष्ण के रूप से आश्चर्यान्वित होने वाली गोपियों के कायिक तथा सात्विक अनुभाव हैं ।

'जाकी मनमोहन दृष्टि पर्यो ।

सो तो भयो सावन की आंधी, नूभत रंग हर्यो ।

लोक-लाज कुल कानि वेद विधि छांड़त नाहि डर्यो ।

ब्रजनिधि रूप उजागर नागर गुन-सागर बर चर्यो ।'^३

कृष्ण रस, जिसका स्थायी भाव शोक है, वह नगण्य प्राय है । शांत रस का स्थायी भाव निर्वेद है, अतः यह शृंगारिक संगीत-काव्य का विरोधी रस है । यदि संसार से

१. मानसिंह कृत ध्रुपद और घमार, मुनि कांति सागर संग्रह, उदयपुर ।

२. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पृ० हरिनारायण शर्मा, पृ० १६३ ।

३. ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पृ० हरिनारायण शर्मा, पृ० २१८ ।

विरक्ति की भावना होगी तो शृंगार काव्य की सृष्टि नहीं हो सकती। उदाहरण काव्य में भक्ति के भजनो में अवश्य ऐसे कुछ उदाहरण प्राप्त होते हैं। उस समय अधिकारी भक्ति भी राधा कृष्ण के माधुर्य रूप की प्रचलित थी, अतः ऐसे उदाहरण कम ही प्राप्त हो सकते हैं।

सारांश यह कि संगीत-वाच्य में एक ओर जहाँ शृंगार रस का संस्कृत शास्त्र ग्रन्थों के अनुसार वर्णन हुआ है, वहीं शृंगार का नवीन रूप बड़े सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया गया है। अन्य रस भी अल्प मात्रा में प्राप्त हो जाते हैं।

वस्तु वर्णन

वस्तु वर्णन के अन्तर्गत उन वर्णनों को लिया जाता है, जिनमें कवि के वीर्य से वस्तु विशेष का सौन्दर्य बढ गया है। वर्णन वस्तुओं अधिकतर राजसी वातावरण से सम्बन्धित ही हैं, अतएव हाथी घोड़े आदि का वर्णन और आभूषण वस्त्रादि का वर्णन कवियों का प्रिय विषय रहा है। इन वस्तुओं का वर्णन आत्मस्वन के शृंगार और स्वरूप को सुन्दर बनाने के लिए ही किया गया है। मुख्य रूप से नायिका अथवा किसी रागिनी का ही वर्णन करना कवि प्रारम्भ करता है, परन्तु आभूषणादि के प्रति प्रेम होने के कारण प्रमुखता वस्तु वर्णन को दे देता है।

रागिनी स्वभावकी के वर्णन में कवि उसके वस्त्रों का वर्णन करते हुए कहता है —

‘भूषण भग जराव जरे तिन की दुति नुदन तैं सगसार्व ।

अवर लाल हरी अगिया उर मातिन माल बियाल मुहार्व ।’

अथवा पुद्गल बगल का वर्णन करते समय कल्याण मिश्र कहते हैं—

‘पीत वसन मनु गौर छवि नृदल मुकुट जराव

शुद्ध यकालो जानरो मिलत होत मुख भाव ।’

इस प्रकार के वर्णनों में जो विशेषता पाई जाती है, वह यह कि कवि ने मर्द रंगों के सम्मिलित प्रभाव का लक्ष्य बनाकर यह देखने का प्रयास किया है कि राग अथवा रागिनी के शरीर के वर्ण पर किस रंग का वस्त्र, जिन रंगों के आभूषणों अथवा पुष्पों आदि के साथ कितना सुन्दर लग रहा है। ऐसा वर्णन संगीत वाच्य में विशेष रूप से अलग महत्त्व रखता है। इनसे कवियों का वर्ण परिज्ञान, अभिप्रेक्षण आदि का परिचय तो मिलता ही है, साथ ही कवि यह बताना चाहता है कि संगीत में राग विशेष में प्रयुक्त अलग अलग स्वर महत्त्व नहीं रखते, बरन् स्वरों का आनुदायिक गान तथा स्वरों का परस्पर आदिब, समवादिब और विवादिब महत्त्व रखता है। राग का प्रभाव सम्पूर्ण रूप से वर्णन पर पड़ता है। उसी की वजह से कवि जब रागों का स्वरूप अचित्र करने लगता है, तो राग का नग-

१ राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२ रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

शिव वर्णन न करके एक सामूहिक प्रभाव उत्पन्न करता चाहता है। मेघ मल्हार का शरीर नीले कमल के समान है, परन्तु शरीर में कांति है। उस पर पीले वस्त्र कटि में शोभित हैं। अत्यन्त उज्ज्वल चन्द्रिका से भी अधिक छवि उत्पन्न हो रही है। जीवन की ज्योति शरीर में है ही, फिर मुस्कान मुख पर शोभित है।

‘नील सरोज लो देह दिप कटि में पट पीत विराजतु है।

अति उज्जल चंद उज्यारिहुं तैं उपरे ना महाछवि छाजतु है।

तन जोवन जोति लसे हरिवल्लभ चंद हंसै मुप साजतु है।

जल जाचतु चातक जावक लौ ह्य मेघ मुराग यो गाजत है।’

वस्तु वर्णन में उपमान के रूप में लाने के लिए कवियों की रचि अधिकतर प्रकृति के अंग, भिन्न भिन्न रंगों के पुष्प, पल्लव, द्रुम तथा विभिन्न रंगों के मोतियों की ओर रही है। इसका एक कारण यह है कि राजसी वैभव में पले तथा अम्यस्त संगीतकार किसी भी रूप की कांति से अलग नहीं देख पाते थे, अतः चमकते हुए भिन्न भिन्न वर्णों के मोती उनकी कल्पना में सदैव उपस्थित रहते थे।

पुष्पों में नील सरोज, लाल सरोज, कुमुदनी, चंपक, रसाल की मंजरी, कुंद, केसर, वृक्षों में चंदन, बहुमूल्य पत्थरों में स्वर्ण, प्रवाल, कुन्दन, मुक्ता आदि प्रिय रहे हैं। हरे रंग के लिए पल्लव का आश्रय लिया है। इन्हीं के आधार पर वर्णों के सहारे रागों का मन को हरने वाला रंजक रूप कवियों ने उपस्थित किया है। इसके अतिरिक्त आभूषणों के लिए नागों को भी लिया गया है। जहाँ भी राग और रागिनी का शांत रस का स्वरूप है, वहीं नाग को धारण किया गया बताया है। इससे नगर और वन के आभूषणों का अंतर स्पष्ट होता है। शृंगार का अर्थ जहाँ अलंकरण है, उसका विभाजन निम्न दृष्टियों से किया जा सकता है।

एक—सौन्दर्य वृद्धि में सहायक प्रयुक्त सामग्री। इसके दो रूप प्राप्त होते हैं—

(क) राजसी (ख) नैसर्गिक

दो—रस की दृष्टि से अलंकरण सामग्री—

(क) शृंगार रसानुकूल (ख) वीर रसानुकूल (ग) शांत रसानुकूल।

तीन—संस्कृति के अनुकूल—

(क) हिन्दू (ख) मुगल

चार—चित्र शैलियों के अनुसार—

इन सभी के दो रूप, पुरुष रूप और स्त्री रूप, प्रभेद हो जाते हैं। अलंकरण के हेतु प्रयुक्त सामग्री के आधार पर दो रूप प्राप्त होते हैं।

१—राजसी तथा नैसर्गिक

राजसी शृंगार में रागों तथा रागिनियों को सुन्दर और रंगीन वस्त्रों से आवृत किया गया है। आभूषणों के स्थान पर बहुमूल्य पत्थर पहनाए गए हैं। शरीर में चंदन तथा कुमकुम का लेप कराया गया है। संग में सभी अथवा परिचारिकाएँ रहती हैं, ताम्बूल का सेवन

किया जाता है।

ऐसे राजमी वैभवं स सम्पन्न रागिनी नायिका का सम्बन्ध राग नायक से भी ऐसा दिखाया गया है, जिसमें नायक के साथ राग रग कर रही है अथवा मान करके बैठी है। इससे नायिका का अहं तथा उसका रूप-गर्व स्पष्ट रूप से आभासित होता है।

श्री राग की स्त्री गुणकारी प्रिय की प्राण स्वरूपा है। श्याम वर्ण की है परन्तु सखियों के मध्य बैठी है। श्वेत वस्त्र धारण किए हैं, बेसर के मोनी की भन्वः बड़ी सुन्दर प्रतीत होती है।'

'गोरी' जडाऊ पूज धीध पर धारण किए हैं। श्वेताम्बर में अत्यन्त सुन्दर लगती है, भन 'गुमान भरी प्रीति को रग दियाती है।'

'सीम को पूज जराय जरी जनु रागन की मुख चंद बिराजै।

बाल रसात बि मजरि कानि धरै मन्नाकन कुडल राजै।

अवर श्वेत भनाहर मुपन उज्जवल भग महा छवि छाजै।

गौरी गुमान भरी गति सौ अति रग दिखावत प्रीतिम काजै।'

रामकली जडाऊ श्रृपण पहने हैं, गले में मोतियों की माला है। कचन की सी शरीर की छवि पर नीलावर अत्यन्त मोहित हो रहा है। यह भी नायक को अपराधी देखकर उससे मान किए बैठी हैं।'

इसी प्रकार राजसी अनवरण युक्त रागिनिर्वा सुगन्धित पदार्थों का सेवन करती हैं। यथाश्री 'मृगमद तिलक सुवास' भाये पर दिए हैं, भूपाती वस्त्रों को केसर में डुबोए हैं, धीर देखकार 'चंदन का गात में चंदन चिरचि' कर बैठी हैं।' स्त्री रागों में भी मदिरा

१. 'श्याम वरन लग गुजरी पिक बंनो प्रीय प्राण।
श्वेत वसन वेशर भलक मति गुनकारी सुजान।'
- रागमाता, बल्यान मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
२. 'राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
३. 'भूपन भग जराय जरे, उर भोतिन बाल विसाल टई हैं।
अवर नील अनुष बग्यो तन कचन की छवि छोन लई हैं।
नायक को अपराध लप्यो अनुहारिन तें मन फेरि गई हैं।
राजत हथ गुमान भरी यह रामकली मन मान गई हैं।'
- राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
४. 'मृगमद घनासी सोचनह मृगमद तिलक सुवास'
रागमाता, हरिदचन्द्र, श्री अमर जैन, प्रयासपुर, बीकानेर।
५. 'भोपालो चिरह्न लखो केसर बोरे धीर', हीरकमाल, मोतीचंद जी पदार्थों सप्ता-
सप्त, बीकानेर।
६. 'कचन सौ गात तामे चंदन चिरचि राय्यों', राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व
मंदिर, जोधपुर।

का सेवन प्रचलित है। तुरकतोड़ी सुरा का सेवन करती है।^१

राजसी शृंगार से युक्त पुरुष राग विष्णु स्वरूप शंख, गदा, चक्र, कमल धारी भी हैं और मनोहर आभूषणों को धारण किए विविध वर्णों के वस्त्र पहने बहुमूल्य वस्तुओं से अपने शरीर को सुसज्जित किए राग, रागिनियों अथवा सखियों के साथ राग-रंग करते भी दिखाई देते हैं। अत्यन्त राग पूर्ण तथा विलास प्रिय दिखावने के लिए कहीं कहीं मदिरा में उन्मत्त भी दिखाया है।

‘राग सारंग का स्वरूप

गदा शंख धरिनु^२ चक्र धरि च्यारि मुजातन स्याम

पीत वसन बाहन गरुड़ सारंग याको नाम।’^३

यह रूप विष्णु के रूप से साम्य रखता है।

राग श्याम शृंगार किए युवतियों के साथ विलास में रत हैं।

‘और विसाल लसै मनि माल सुभाल में राजत कुमकुम टीको।

छीन लई छवि स्याम घटानि की स्याम वनों तनु ही अति नीको।’^४

सोहत पीत दुकूल महा दुति देपत कंचनु लागतु फीको।

हास विलास करै जुवती हरिवल्लभ स्याम है भावतो नीको।’

कहीं कहीं राजसी शृंगार के प्रेमी कवि ने भैरव को स्त्री बना दिया है और उसे शिव का प्रसिद्ध योगी रूप न देकर राजसी रूप दिया है।

‘तिय भैरों भूषण अंग साजे। काम रूप कामिण संग राजे।

करत किलोल काम रस भीनों। भुजा पसारि आलिंगन दीनों।

बह्यो नेह नैन टक लागी। रीति तरंग अनंग अनुरागी।

चेरी तनुर चमर कर लीयो। अति विचित्र चितवत चित दियो।

महल सुरंग सेज मुखकारी। ये ते रुचि मुप पावत पिय प्यारी।’^५

नैसर्गिक शृंगार में प्राकृतिक वस्तुओं से राग तथा रागिनियों का शृंगार किया गया है। आभूषण अधिकतर पुष्पों के पहनाये गए हैं, जिनमें श्वेत, नील और अरुण कमल कुंद अधिक प्रचलित हैं। पक्षियों में मोर का पंख नायक और नायिकाओं दोनों का ही प्रिय रहा है।

१. ‘अंग लसै भूषन वसन तुरकाने की रीत

कहै तुरक तोड़ी यहै पिय सुरा करि प्रीत।’

हरिवल्लभ, संगीत दर्पण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. ‘धरिनु’ शब्द स्पष्ट नहीं है। ऐसा लगता है कि लिपिकारों की भूल से कमल के किसी पर्याय के स्थान पर यह विकृत शब्द आ गया है।

३. राग-स्तनाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

४. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

५. रागमाला, भगवान कृत, म्यूजियम, अलवर।

ललित रागिनी गले में 'अनदल' का हार धारण किए हैं। तीसरी रागिनी तुषार से उज्ज्वल धयो पर वृद्ध का हार पहने हैं। चेतन और वपुर् का शरीर में लेप किए हैं।

'उज्ज्वल धय तुषार हुने अति वृद्ध को हार गरे छवि छाज।

चेतन और वपुर् की पारि किए तब में सुष सोभा साजें।'

पुष्पा के आभूषणों के प्रतिरिक्त पुरुष रागा ने बाण भी पुष्प ही का धारण किया है। नटनारायण का पुत्र 'विहागडा' पुष्प धनुष धारण करके विहागा के साथ प्रीडा करता है।

वन में प्राप्त पक्षियों के पत्तों का आभूषण धारण करना भी नैसर्गिक शृंगार का एक ढंग है। बसन्त सिर पर सिंदी का पक्ष धारण कर और श्रवण में रत्नाल की मजरी पहने श्याम शरीर में नील सरोज से भी अधिक सुन्दर प्रतीत हो रहा है।

नट नारायण का एक पुत्र राम गुड 'स्याम वरण विर बेल दल मोर पक्ष कटि बाछ, मुक्त माल महार मिलि गुड धनुष धर बाछ' रूप में सोभायमान है।

अपिवाशतः इन कवियों ने प्रच्छन्न रूप में इस तथ्य की ओर संकेत किया है कि रागिनी भी प्राकृतिक वस्तु है। संगीत साहित्य रहित है। अतः नैसर्गिक शृंगार से सुसज्जित जो राग और रागिनी प्रकृति के किसी रम्य स्थान पर बैठती विव्रित की गई हैं, वे स्वाभाविक रूप से गान में रत हैं। कोई चीन्हा मजाती है कोई किसी न किसी रूप में अपने भावा की संगीत के माध्यम से प्रकट करती है।

रागिनी दक्षिण मजरी मलयगिरि के वन में पलनवा की सेवा विद्या कर बैठती है। अपने 'मनभावन' के गुण गाने के लिए 'प्रवीणतिया' ने हाथ में वीणा धारण कर ली है। राग हिंदोल श्रियो के साथ वेनी प्रीडाएँ करता हुआ भूला भूल रहा है और वर में वीणा धारण किए रस रीति में डूबा हुआ है।

सारंग नट रागिनी अभी किशोरी है, परन्तु चया के पुत्रों की कृति का मालो चुरा कर उसने शरीर की वाति में अभिवृद्धि कर दी है। वेनी ऐसी सुन्दर मूर्ति है जैसे 'मपन्नन'

१. 'धपक' से प्रति चाह लसे तन हार गरे सत पत्र को छाजे।'
संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
२. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
३. 'सुरभि मोर तन मदन छवि कुसुम मकुट सुष रय
पुष्प धनुष केदार मिल विलसित मधुर विहग।'
रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
४. 'राजें तहां सिद्धि पक्ष धरे मिर, धीन रत्नाल की मजरी भाई
नील सरोजहु तें अभिराम लसे तन श्याम की सोभा मुहार्द।'
संगीत दर्पण—हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
५. रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
६. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
७. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

की 'छवि छीन' ली हो । 'तरु के तरे' बैठ कर वीणा बजाती है और सभी का मन आकर्षित करती है ।

'बैस किसोरी है गोरी तिया, दुति चोरी है चंपे के फूलन की ।

केस सुदेसनि वनी गुही छवि छीनि लई मप तूलन की ।

करवीन लिए तरु के तर बैठति साजु सजे सुप मूलन की ।

हरिवल्लभ सारंग नाट के नाटन और लगे सब फूलन की ।'

संगीत काव्यकारों ने नैसर्गिक शृंगार में प्रकृति से राग तथा रागिनी का तादात्म्य दिखाया है, अतः राग पशुओं और पक्षियों के सान्निध्य से आनन्द प्राप्त करते हैं । रागिनी सोरठी कानन में 'नील सरोजों में बैठी है, जहाँ भ्रमर आकर गुंजार करने लगते हैं, और नायिका उसको सुनकर बड़ी प्रसन्न होती है ।

'कानन के नील सरोजनि में अलि गुंज सुनै अति ही सुप माने ।'

'चंपक से चारु देह' वाली भूपाली की 'मंद गति' देखकर 'मराली' भी लजा कर रह जाती है । 'मधु माधवी अपने 'कंत' के साथ सुन्दर हरिण पर बैठी है ।' पक्षियों में विरहिणी के स्वर से साम्य रखने वाला स्वर भी 'पिक' का है और उमंग में भी 'कोकिल के कल कंठ' से साम्य हो जाता है ।

ककुभ रागिनी

'रोवति चंद मुखी वन में पिक नाद सुने दुख पावति तैसे ।'

और गोरी

'कांन रसाल की मंजरि राजति कोकिल के कल कंठ गही है,

गोरी सी मूरति मोदनि पूरति आनन्द में अति ही उमही है ।'

अन्य पक्षियों में कपोल, खंजन, चकोर व पशुओं में मृग और नाग का आश्रय लिया गया है । नागों को आभूषण के रूप में भी धारण किया जाता है और केशों के लिए उपमान रूप में भी उनका वर्णन होता है । भैरव, भैरवी, आसावरी और केदारा नागों को आभूषण के समान धारण करते हैं ।

मुख और दुख दोनों की अनुभूति इन राग और रागिनियों को प्रकृति की गोद में बैठकर सुन्दर जान पड़ती है, अतः मलयागिरि पर कदंब के नीचे, श्वेत शिला पर, पल्लव

१. राधा कृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. वही ।

३. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४. 'ऊचा कुरंग सुरंग पर बैठे त्रिय अरु कंत ।

सेत चीर मधु माधई नीरद कया जपंत ।'

रागमाला, हरिश्चन्द्र, मुनि कान्हो सागर जो का संग्रह, उदयपुर ।

५. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

६. वही ।

शय्या पर शय्यावा इसी प्रकार व किसी प्राकृतिक रम्य स्थान पर वीणा बजाकर मनोरंजन करती हुई दिखाई देती है ।'

उदाहरण काव्य में वर्णित अलंकरण-सामग्री में राग मालाओं की अपेक्षा अधिक विविधता प्राप्त होती है । सौंदर्य वृद्धि की सहायक वस्तुओं में राजसी वस्तुओं का प्रयोग अधिक है । नैसर्गिक दृष्टि से स्वभावतः अलंकरण कम किया गया है । उदाहरण काव्य के नायक और नायिका अधिकतर वैभवपूर्ण वातावरण में ही रहते हैं अतएव पुरुष रूप में सिर पर पगड़ी बनगी मेहरा माथ पर कुमकुम कसरति का तिलक नगमणि के आभूषण स्वयंलक्षित भीन वस्त्रों का प्रचार है ।'

स्त्री रूप में भी वेगो से लेकर पैरा व बिछुआ तक रत्ना से जूझित स्वर्ण आभूषण पहनाए गए हैं । भगो में सुवास जडार, मुल पर बेंदी, सिर में तिलक, आभूषणों के साज-शृंगार कर धरणा में पायल बजाती हुई स्त्रियाँ मोकुल में नद के घर बधावा गाने जाती हैं ।' इनका स्वरूप सुंदर है । काना में कणकून मोहिनी अलकें तब पर नीली साड़ी सोभायमान है ।

वरन पुन प्रतिविब वपोलन

१ 'मलयामिर भाह कदम के मूल बिराजत बेंठी लये सग आली ।'

+ +

'गिरि कंठास में विलास हास बनि बठी फटिक चौकी पर गिरिजा सी
जाली है ।

+ +

पल्लव आसन बेंठी तिपा वन चदन के है सुवास आई ।'

+ +

'कर धीन लए तब के तर बंठति साजु सज्ज सुप भूचन की ।
संगीत वपण, हरिवल्लभ, पुरातरन मरिद, जोषपुर ।

२. 'सटपटी पाय भूझी सिर बलगी भग अनन सजीलो ।
मेहरा बिराजे है कुमकुम तिलक मुभाल । यो तो हरियालो बनो ।
भूषण सोहैं है नगमणि जोति मुभास । यो तो हरियालो बनो ।
भीने तब बाग है सुंदर ताबो घाम । यो तो हरियालो बनो ।'
रस तरंग, जवानसिंह, मुनि काति सागर-सग्रह, उदयपुर ।

३ 'हेली नद घरन भाज बधायो ।
भगन साज सुवास जरी हैं ।
मुप बेंदी सिर तिलक करो हैं ।
भूषण साज सिंगार उज्जरी ।
बाजत घली धरतन में करो ।' आदि
रस तरंग, जवानसिंह, मुनि काति सागर-सग्रह, उदयपुर ।

अलक मोहिनी करत कलोलन
तन सुप सारी नील निचोलन ।^१

वस्त्रों में कवियों ने अपने अपने देश के अनुसार वेप धारण कराया है। राजस्थान के महाराजा कवियों ने कंचुकी, लहंगा और चूनर पहना दी है। जयपुर की रंगाई प्रसिद्ध है, अतः नायिका अनेक बार अपने प्रिय से चूनर को रंगाने के लिए कहती है।

‘राग भांड ताल होरी री
ल्याओ रंगरेजा चूनर सारी
कंचुकी कसूंभी हर्यो लहंगा घुमाला कलीदार’ ।^२

उस समय के प्रचलित वेश का स्तर भी इन गीतों से विदित होता है। साधारण जहंगा नहीं, वरन् बहुत से घूमवाला, कलीदार, हरा लहंगा होना चाहिए।

पैर के अंगूठे में पहना जाने वाला अनवट धूधरुदार अच्छा समझा जाता है और नूपुर (विछवा) रत्नों से जड़ा हुआ, हल्का बजने वाला पायल, हीरे, मोती, पन्ने से जड़ा हुआ होना चाहिए।

‘राग सिद्धरी ताल दीपचन्दी
कनइया मोरे अनवट विछवा समेत ल्यादे
मोरे पैरुं कु रतन नुपरवा । अस्ताई ।
फगवा में पेलत वाजत नीके सौत का कलेजा
जलाऊंगी सुना के ।
भीना भीना वाजना गुधरवा हीरा मोती पनडवा में
मानक लगा दे ।

रसीला राज पिया लटुवा भयो जो तुं अपने करन सों बेसर
पहरा दे ।’^३

शृंगार का दूसरा विभाजन रस की दृष्टि से किया जा सकता है। छः राग और तीस रागिनियाँ तथा उनके पुत्र और पुत्रियाँ किसी न किसी रस विशेष को उत्पन्न करने में सहायक होते हैं। राग स्वयं भी किसी न किसी रस में डूबे रहते हैं। इनमें तीन प्रकार के विभाग हो सकते हैं।

१—शृंगार रस से युक्त

२—वीर रस से युक्त

३—शान्त रस से युक्त

अधिकांश राग और रागिनी शृंगार रस से ही ओतप्रोत हैं। शृंगार के दोनों रूप संयोग और विप्रलंभ प्राप्त होते हैं। संयोग और वियोग में रत रखना कवि की अपनी

१. रस-तरंग, जवानसिंह, मुनि कांति सागर-संग्रह, उदयपुर।

२. मानसिंह का बनाया ‘ध्रुपद और ल्याल’, मुनि कांति सागर-संग्रह, उदयपुर।

३. वही।

रुचि है, परन्तु कुछ रागिनियाँ ऐसी मान ली गई हैं, जिनको वियोग में दुखी माना है, इसका कारण उनमें प्रयुक्त कोमल स्वर का होना नहीं है, केवल माने के प्रभाव की कल्पना करके कवियों ने ऐसा किया है।

भैरव स्वयं योगी है, परन्तु उसकी भार्याओं में मध्यमा, भैरवी, वरादी सम्भाग में रत रागिनियाँ हैं।^१ भैरवी का स्वरूप कुछ भिन्न है। वही वह योगिनी के समान श्वेत सारी धारण किए, वृत्तों का शृंगार किए शिव की धाराधना में रत रहती है।^२ और वही 'जम्बुमुखी खपला तं चारु देह दुति' वाली भैरवी शिव की धर्चना में लीन रहती है।^३ हर स्थान पर भैरवी का रूप गिरिजा के समान है। योगिनी का रूप धारण करत हुए भी शिव के प्रति 'रस रीति' हृदय में है उसी के सुख में मग्न स्फटिक शिखा पर विराज रही है।^४

मालवबोधिनि (मालकौंस) स्वयं धीर रस में भक्त है, परन्तु उसकी रागिनियाँ में टोडी, पद्मावती और गारी सम्भोग शृंगार में रत हैं और गुणवरी तथा वकुभ वियोगिनी हैं।

हिङ्गाल स्वयं सलिया के साथ भूमा भूतता रहता है और सम्भोग में रत रहता है। उसकी पतिव्रता में विलावली, रामवरी तथा सलिन, सयाग शृंगार के अन्तर्गत आती हैं और पटमजरी वियोगिनी है।

दीपक राग केलि कला में प्रवीण है, देवी सयाग शृंगार में रत रागिनी है तथा कामोदी वियोगिनी।

श्री राग विशोरावस्था का शृंगारी राग है। उसकी रागिनियाँ वसन्त, मालव, मानसिरी, सयोगिनी हैं। आमावरी, मल्हारी और धनायी विरहिणी हैं।

मेघ मल्हार धनुरागो है, उसकी रागिनियाँ देसवारी और टव और दक्षिण गूजरी

१ संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. 'प्रातः समं ध्यायी उठि उठी, स्वेत सारी भारी फलो

मूल चंद की उजारी जोति जागती।

गोरे भुज मूल सिंध पुनि के चढ़ाय फूल दोउ बर सात

धजाये प्रेम पागती।'

राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर जोधपुर।

३ 'चंद मुखी खपला तं चारु देह दुति विपं कोल कुल मनि

सिंध धर्या उठानो हं।'

संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर जोधपुर।

४ 'गिरि कंठास में बिलास हांस धनि बंटी फटिक धोकी पर

गिरजा सो जानो है।

चंदमुखी खपला तं चारु देह दुति विपं कोल कुल मनि

सिंध धरया उठानो है।

संयोगिनी हैं और मल्हारी और भूपाली, वियोगिनी हैं ।

सारंग नट, सौरठी, त्रिवनी, पहाड़ी, पंचम, स्याम, मुट्ट बंगाल, सामंत, तुरक तोड़ी, जेत श्री, सारंग सभी राग संयोग शृंगार के अन्तर्गत हैं ।^१

शृंगार रस के संयोग और वियोग पक्ष के अनुसार पुरुष राग और स्त्री रागिनियों के शृंगार (सजावट) में कुछ विशेषताएँ आ गई हैं । संयोग शृंगार में रत राग और रागिनी अनुराग और उल्लास से संयुक्त रंगों का चयन करते हैं । अधिकतर लाल रंग का वस्त्र पहनते हैं । पीत वस्त्र भी उल्लासपूर्ण है । नीला और श्वेत वस्त्र भी जहाँ पहनाया गया है, वहाँ द्युति और चमक को महत्त्व दिया गया है । हृदय के अनुराग की अभिव्यक्ति जिस रूप में हो, उसी के अनुकूल वस्त्रों को धारण किया है, अतएव आभूषणों में मणियों को स्थान मिला है । रागिनियों ने सखियों के मध्य बैठकर, अथवा एकान्त में प्रिय की प्रतीक्षा करके, प्रिय के विलम्ब से आने पर मान करके, वीणावादन में अपने हर्षातिरेक को छिपा कर, किसी न किसी रूप में सम्भोग और रति-भावना का प्रदर्शन किया है । पुरुष राग काम-केल में प्रवीण है । किसी न किसी रूप में प्रियाओं के सग क्रीड़ाएँ कर रहे हैं । सभी हास और विलास में संलग्न हैं । सम्भोग का पूर्ण आनन्द प्राप्त करने के लिए 'रति-मंदिर' की योजना की गई है और 'फूलों की शय्या' बनाई गई है ।

राग हिंडोल अत्यन्त रागी है ।

'भूलत भूला, भुलावति है रवनी कमनी मुप रूप लह्यो है ।

काम कुतूहल केलि करै अति कंचन के रंग चीर गह्यो है ।

लानी लसे द्युति देह की यो लखि गोत कपोत को लाजि रह्यो है ।

बीना लग्नै कर में रस रीति सो बल्लभ रागु हिंडोल कह्यो है ।"^२

मध्यमा रागिनी कुछ 'हंस कर', 'प्रीतम' को आलिंगन और चुंबन देकर आनन्दित करती है ।^३ बराटी 'कंकण की भनकार' से तो चित्त को चुराती ही है, 'वियरी सुयरी अनकों' से 'छवीली छवि-रास' को बढ़ाती है । 'श्रोन में सोहते हुए फूलों से प्रिय के चित्त को ललचाती' है ।^४ पंभावती 'मृदुल कंठ' से 'कमनीय तान गान' कर के मुस्कराती हुई

इंदीवर दलहू ते दीरघहै देपे द्रग करि घरि ताल बाल

मृदु मुसक्यानी है ।

जिय करि प्रीति हरि बल्लभ यो सुख जीति ऐसी रस

रीति करि भैरवी बषानी है ।^५

संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

१. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर जोधपुर ।

३. देत आलिंगन चुंबन प्रीतम आनंद, सो जु कछु हसि के ।^६

संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४. 'चोर लिए चतुराचित्त चोरति कंकन की भनकार सुनावे ।

वियरी सुयरी अलके छव रास छवीली अनंद बढ़ावे ।

श्रोन में सोहत फूल विचित्र डुकूल बना चित्त को ललचावे ।

‘मीठे वचनों’ से ‘मदन’ उत्पन्न करती है।’ रामकरी ‘सब भग्न में जडाऊँ धामभूषण धारण करके’, प्रिय के पैर पड़ने पर भी मान करने को ‘निठुराई’ करती है।’

देसी घससाये हुए उनीचे नेत्रों से ‘पिउ तन’ की आर मुण करती है, घोर सुन्दर गान करके ‘भावत’ को जगाती है।’ गोरे धरीर पर हरी साड़ी पहने दीपक की पत्नी ‘रति’ में ‘रति’ रखती है।’ ललित हाथ में ‘पूज छरी लिए प्रवाल की ज्योति का हरण करने वाले लास वस्त्र पहन कर कमल माल पहने है। रात्रि भर प्रिय के साथ सुख से जगी है अतः प्रातः ही मन्दिर से निकलती है। जीवन की सरिता सी ‘ललिता मन में भी मोद और विनोद से भरी है।’

राग मालव सब शृंगारों के साथ संध्या समय ‘रतिमन्दिर’ में ‘तिय’ का देखकर ‘मनग’ से छक जाता है और ‘तली मुल’ को चुम लेता है।’ टक रागिनी अपने पति मध मल्हार की प्रतीक्षा में ‘पकज की सेज विछाय परी’ है। चदन, जन आदि द्रव्य सेल बिरहान से तप्त भगों को शीतल कर रही है, ‘तभी मनभावत’ आकर आदर से मनुहार करता है। पति को देखते ही प्रिया का दुख भाग जाता है और ‘टूलास से भर जाता है।’ एक स्थान पर सयोग शृंगार के रस से मत्त भैरव की रागिनी, बगाली विदोष

ऐसी बराटि बनो हरिवत्सभ, प्रीतम को बहुत भाति रिभावे ।’

संगीत-वर्णन, हरिवत्सभ, पुरातन मन्दिर, जोधपुर।

१. ‘कठ सुर मूडु कोकिल ते कमनीय तान गान में प्रवीन

आने गुन जन को ।

मीठे मीठे बदन चित बदन कहि कछु मुस्कयाइ उपजावत

मदन को ।’

संगीत-वर्णन, हरिवत्सभ, पुरातन मन्दिर, जोधपुर।

२. ‘सौनैं तैं लीनी बनो सब भगनि भूषनि भाइ भराइ पची है ।

प्यो परं पाइनि मानति मान सु नैननि में निठुराई मची है ।

संगीत-वर्णन, हरिवत्सभ, पुरातन मन्दिर, जोधपुर।

३. यही ।

४. यही ।

५. ‘कमनीय कलेवर कुंदन सो छवि सो कर राजत कुल छरी ।

पट लास प्रवाल की ओति हर नव पकज माल विसाल धरी ।

निसि प्रीतम सगि जगो सु तिय प्रात ही मन्दिर ते निकरी ।

अति जीवन की सतिता तन में सतिता मन मोद विनोद भरी ।’

रागरत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातन मन्दिर, जोधपुर।

६. रागरत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातन मन्दिर, जोधपुर।

७. ‘बिरहानस भंग धनग दही तिय पकज सेज विछाय परी ।

धनसार गुलाब बि नीर धर्यो सगो शीतल साज बनाय धरी ।

रूप में दिखाई देती है, जिसमें भैरव की स्त्री होने के कारण शिव के समान भाल में चन्द्रमा शोभित है। सीन्दर्य में कुछ पुरुष तत्व अधिक आ गया है, जिससे वचन पापाण के समान हो गए हैं। तिरछे नेत्रों की मार मारती हुई भैरव के रस में मत्त, गोरे रंग की बंगाली रागिनी, वृक्षों के वस्त्र पहने है। शृंगार में योगिनी का स्वरूप सम्मिलित है।^१

इस प्रकार संयोग शृंगार रस की दृष्टि से राग-रागिनियों के वर्णन में कवियों ने सभी आकर्षक वस्तुओं (वस्त्रों, आभूषणों, द्रव्यों) तथा अनुकूलित वातावरण की योजना की है।

वियोग शृंगार में डूबे हुए राग और रागिनियों का वेप संयोगी राग रागिनियों से भिन्न रहता है। वियोगी, जो अपने प्रिय अथवा प्रिया के विरह से तप्त है, उसे मणि तथा सुन्दर वस्त्रों को धारण करना रुचिकर नहीं होता, अतः आभूषणों की चिन्ता न करके, वे एकान्त में, प्रकृति के किसी ऐसे स्थान पर जाकर, जो उनके भावों के अनुकूल है, स्मृति में आँसू बहाते रहते हैं। अधिकतर पीत रंग के वस्त्रादि धारण किए सुन्दर जान पड़ते हैं, फिर भी उनका 'मुख-पंकज' मुरझाया रहता है। कोंकिल के वचन सुनकर हृदय दुखी होती है। हँसी के स्थान पर उदासी आ जाती है। देह दीन, क्षीण हो जाती है, द्युति मलिन पड़ जाती है। केश बिखरे रहने हैं। वियोग के कारण जागने तथा रोने के कारण आँखें लाल रहती हैं। अपनी वेप भूषा की ओर से उदासीन रह कर प्रिय की स्मृति में दुखी होती रहती हैं।

‘पट मंजरी रागिनी,

पी के वियोग वन्यो तन रोग इतो दुप कैसे सह्यो रे मुहागिनि।

वैठि रही सिर नाइ तिया रज बूसरि आग महा अनुरागिनि।

सूकि गो हारु कछु न विचारु, सपी समुभावती है वड़भागिनि।

वार लस विश्वरे हरि बल्लभ अैसे कही पट मंजरी रागिनि।’^२

कामोदी पीत वस्त्र पहने मुरझाई हुई खोलती रहती है। ‘पिक बानी सुनकर प्रिय-तम का स्मरण हो जाता है’, भाभिनी भूली सी फिरती है, भवन को देखकर वियोग बढ़

तब ही मन भावन आय गयो अति आद्र सौं अनुहारि करी।

पति वेपति हो दुप दुरि गयो यह रागनि टंक हुलास भरी।’

राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

१. ‘गोरे रंग तर वसन सुभ सेत संग चंदन को लेप अंग सुखद मुदारे हैं।

भाल में लसत चंद गज गति चले मंद, अति सुष कंद अंग आरस अपार है।

लागत पपान के पपान ता समान सुर में बंक वाननि सौं करत सुमार है।

अति मद माती तिय भैरव के रस राती बंगाली सुहाती गुनी गादयहि वार है।’

राग सागर, भगवान दास ‘चंद’ कृत, विद्या मंदिर, नाथद्वारा।

२. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

जाता है। 'धनाश्री 'रीति मंदिर' के समीप बाग़ में जल की धीतलता के कारण जाकर बैठती है।' वक्तुम 'पीत वसन, पहने वन में चातक के बिन मुनकर विलाप करती है।'

इस प्रकार सयोग और वियोग भावों के अनुसार वेप-भूषा तथा सजावट में अन्तर हो जाता है।

शृंगार रस के प्रतिरिक्त कुछ रागों तथा रागिनियों को वीर रस में रचित दिखाया है। भैरव राग को एक रागिनी सेंचवी वीर रस में रची है। मालवकौशिक राग, स्वयं 'वीर रस' में मस्त रहता है, परन्तु उसकी पाँचों रागिनियाँ शृंगार रस से पूर्ण हैं। हिंडोल तथा उसकी अन्य चार रागिनियाँ धनुराग में सीन हैं, परन्तु एक रागिनी 'दिसाप' 'वीर रस में छकी' है। दीपक राग की रागिनी, बाग़हूरा और नट रागिनी में 'वीर रस किलोले' करता है। श्री राग न तो स्वयं वीर है और न उसकी रागिनियाँ। राग नट कल्याण भी वीर रस की छवि से पूर्ण हाथ में तलवार लिए घूमना रहता है।

वीर रस से मोन प्रीत राग और रागिनियों के शृंगार में उत्साह तथा उत्तेजना की वृद्धि करने वाले वस्त्राभूषणों का उल्लेख तो है ही, इसके प्रतिरिक्त राग-सत्त्व होने के कारण उनमें यौवन तथा आकर्षण शृंगार-रस पूर्ण रागों के समान ही है।

वीरता का छोटक तथा उत्तेजक रस भी साल है, अतः ये राग साल रस के वस्त्र पहने, कपाल की माया धारण किए, हाथ में वृषाण, करवाल और बज्रदल लिए मुशोभित हैं। वीरत्व में कुछ मात्रा तक बोध का होना भी आवश्यक है, अतः उत्साह और तेज के कारण 'गुलाल के समान साल' शरीर वाले, क्रोध से धरण नेत्रों वाले राग, भाल में टीका लगाए, तुरग आदि पर सवार रहते हैं। इस शृंगार के साथ वीर रस युक्त राग-रागिनी अपने शरीर की कानि के कारण मगध की छवि को छीन लेते हैं। अन्धों में त्रिशूल का प्रयोग अधिनाशन मिलना है, क्योंकि वीर रस युक्त राग का काल्पनिक रूप योद्धा का होना है, उसमें शिव का स्वरूप भ्रूलवता रहता है। एक विशेषता इन वीर रसात्मक रागों की यह

१. 'पहिरे पट पीत प्रिया तन में जित ही तित बोलत है मुरझानी।

प्रीतम भी मुमरं मन में दुख दूनी बढ़यो मुनि के पिक बानी।

भामिनी भूली फिर बिभई न मुहान है मोन वियोग निसानी।

केस सुदेस लसे हरिवत्सल ऐसी कमोदिनि भानि बयानी।'।

संगीत-दर्पण, हरिवत्सल, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. 'रति मंदिर के डिग बंठि बाग़ तहाँ जस कीतलता सरसाय रहे।

तन की तिन पीर मिटावन को तिय बंठि कछु दुख जाहि कहे।'।

राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३. 'पीत वसन मूम के सजस कानन बकुभा नारि।

मुगधा घनक बिन मुनि विलपति बनह मभारि।'।

रागमाला, हरिवत्सल, मुनि कानि सागर-संग्रह, उदयपुर।

है, कि ये शरीर से सुन्दर हैं। 'राग' होने के कारण काम-कला में सभी प्रवीण हैं।^१ जीवन के प्रति अनुराग रखने के कारण अपने शरीर को विलास-प्रसाधनों से भी सुसज्जित रखते हैं, अतएव कपूरदि से शरीर को सुवासित किये हैं।^२ भूप का स्वरूप बनाकर 'मैन' की छवि को भी क्षीण कर देते हैं।^३ कहीं कहीं लाल वस्त्र सिर पर पगड़ी, पेच, जड़ाऊ कलगी धारण किए वीर रस से युक्त खड्ग धारण किए इधर उधर डोलते दिखाई देते हैं।^४

मालव कांक्षिक युवा है, उत्साह और वीरता से पूर्ण है, वीर्यवान है। हाथ में तलवार लिए प्रवाल की ज्योति हरने वाले लाल वस्त्र धारण किए हैं, परन्तु कोक कला और रति में प्रवीण है। इस प्रकार तरुणी स्त्रियों का मनोरंजन करता है।

‘तन जोवन जोर मरोरनि सो रस वीर छको मन वीर धरै।

कर में करवाल लिए छवि सों पट लाल प्रवाल की जोति हरै।

रति कोक कला परवीन महा द्रग देषत रूप अनूप भरै।

यह मालव कौस अनंग भरो तरुनी मन रंजन रंग करै।^५

राग नट वीर रस में छका रणक्षेत्र से हट नहीं रहा है। झुक झुक कर तलवार के घातों से शत्रुओं के 'शीश भराभर भार' रहा है। श्रोनित की धारों से लिपटे हुए वीर नट की 'तन की दुति कुंदन' सी हो गई है। 'उमंग' में भरा हुआ यह वीर, तुरंग पर चढ़ा, 'रण-रंग' अर्थात् रण-क्रीड़ा कर रहा है।^६ राग-कान्हरा 'दाहिने हाथ में तलवार और वाम-भुजा में गज दंत' धारण किए हैं, 'घन के समान तन की दुति नील' है, उस पर 'उज्ज्वल वस्त्र तथा मोतियों की माला' पहने हैं। रणभूमि में देवताओं तथा चारणों से अपने कीर्ति-गान सुनकर 'मन में मोद' करता है।^७ देसाध 'तन रोम' में वीर से छकी, अंगों में कपूर का लेप किए, दीर्घ भुजाओं वाली, वीर्यवान, कुछ संकोची स्वभाव की सुन्दर

१. 'कंचनते कमनीय कलेवर काम कलानि में कोविद मानो

मातो महारस वीरहि में नित रातै रुचै वसनो जग जानो।'

संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. राग देसाध, संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३. वही (राग कान्हरा)।

४. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर। (राग नट कल्याण)।

५. वही।

६. 'रस वीर छकों रन वीर महा भट घेत परो लपि नाहि टरे।

भुकि वाहत हैं कर वाल भरा भरि सत्रुन के कर सीस भरे।

लपट्यो अति श्रोनित धारन सों तन कुंदन सों दुति लाल धरे।

नट राग उमंग भर्यो सब अंग तुरंग चढ्यो रन रंग करै।'

राग-रत्नाकर, राधा-कृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

७. 'कर दछिन में करवाल लिए भुजा वाम लसे गज दंत धरे।

तन की दुति नील मनुं घन सी पट उज्ज्वल माल गरें :

रस वीर छकों रन भोमि परो सुर चारन के गन गांन करै।

स्त्री है ।'

वीर रस के चार भेद, युद्धवीर, दान वीर, धर्मवीर, दया वीर में से केवल एक भेद युद्धवीर का उल्लेख यहाँ मिलता है। युद्ध वीर में अभी तक अस्त्र मस्त्र से सुसज्जित वर्णन अधिक प्रचलित रहा है, परन्तु राम भालाओं में कहीं कहीं 'मत्त-वीर' के रूप में पहलवानों के समान रागिनी दिखाई देती है, जिससे विचित्रता का समावेश हो जाता है। राग देसाय का वीर स्वरूप इस प्रकार है।

'वीरघ रघर रोमाच तनु बाहु प्रचंड बिशाल।

उदपति छवि देसाय की मत्त मेघ सुविशाल।'

इसके प्रतिरिक्त वीररस का एक महीन रूप इन रागिनियों के स्वरूप में प्राप्त होता है, जो प्रत्यक्ष नहीं दिखाई देता। इसे 'प्रेम-वीर' के नाम से पुकारा जा सकता है।

प्रेम-वीर में नायिका रागिनी वीर रस का वेप धारण किए है, परन्तु उसके हृदय में अत्यन्त अनुराग है। प्रिय को रिझाने के लिए उसकी पूजा में भी रस है और दूसरी ओर वीरता के कारण जोष भी उपस्थित है। दो विरोधी तत्वों का एक रागिनी के रूप में समावेश किया गया है। मूल रूप में उसके हृदय में प्रेम है, जिसके कारण घाराघना भी करती है। पूजा के साथ ही जोधित भी होती है। पुष्प तथा त्रिमूल दोनों को धारण करती है। शृंगार के लिए उस पुष्प को चुनती है, जो उत्साह-बद्धकाल रग का हो। भैरव की रागिनी सेंधवी प्रेम-वीर की वेप-भूषा में है।

'अति सास लखें दुति अम्बर की, तन में तरनाई बछू सरसे।

छवि सौ धरि कानन बहुक फूल तमूल सदाबर सौ परसे।

सिख पूजि परी तिय जोध भरी मुख में रस वीर सनु बरसे।

यह सीधवी मन मरोरन सौ मन में पिय मारण की दरसे।'

यह सारी रसात्मकता रागों के स्वरूप वर्णन में ही मिलती है। जहाँ तक इनके रंग रूपों का सम्बन्ध है, वे प्रभाव में विशेषरूप से कोमल ही हैं, पुरुष नहीं। ऐसा प्रतीत होता है कि ये चित्र बहुत कुछ अपने युग की प्रतिबिम्बित करने वाले हैं, जिनमें शीघ्र और सलित कलाओं का बहुत गुन्दर समन्वय रहा है। तत्कालीन सामन और उनकी रागिनी दोनों ही युद्ध में भाग लेने थे। इन चित्रों से उस युद्ध प्रियता का परिचय स्पष्टतः मिलता है। साथ ही जीवन के वैभवं और मुख विलास का पक्ष भी उभर कर सामने आ जाता है।

शृंगार युक्त वेप भूषा और वीर तथा भोजपूर्ण शृंगार के अनिरिक्त कुछ राग और

अपनी अथ कीरति जान सुनै तब जानरे को मन मोद करे।

राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

१. सगीत-दर्पण, हरिवन्धन, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. रागमाला, हरिचन्द्र, मुनि जीति सागर-संग्रह, उदयपुर।

३. राग-रत्नाकर, राधा कृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

रागिनियाँ शान्त रस के अनुसार वेप धारण किए प्राप्त होते हैं ।

शान्त रस के रागों में राग भैरव, उसकी रागिनी बंगाली, राग दीपक की रागिनी केदारा और मेघ राग की रागिनी भूपाली का वर्णन है ।

शान्त रस के अनुसार शृंगार करने में राजसी वस्तुओं का निराकरण किया है, अतः शरीर में भस्म का लेप, नागों के आभूषण, सिर पर जटा धारण किए, कानों में कुंडल, त्रिशूल हाथ में लिए, डमरू बजाते हुए पुरुषों को वेष्टित किया है, जो शिव ही का योगी रूप है । स्त्रियों ने जटा के स्थान पर खुले केश रखे हैं, वृक्षों की छाल के वस्त्र पहने हैं, नागिनी के आभूषण धारण किए हैं ।

भैरव का स्वरूप है

‘लाल रिसाल बनी मनि सीस लसित जोति कुंडल

श्रवन सुप गोर वरन ।

जटा जूट में तरंग करत रहत गंग चंद्रमा लिलाट

सेत वसन धरन ।

सोभित त्रिनैन सुल अभे कर डमरू बजावत व्याप्त

उर प्रिया करन ।

कंवल अस्त्वर गान करेंगी व पूरन प्रकास दास

दोष हरन ।’^१

बंगाली रागिनी सुकुमार तन की होने पर भी ‘ब्रह्मसूत्र मुंजी धरै’ और ‘वलकल चीर बनाई, सुभग वेप’ बनाए है ।^२ केदारा भी योगिनी का रूप धारण किए है । सिर पर जटा तथा जटा पर शशि की ज्योति तथा गंगा की तरंगें सोभित हैं । शरीर पर नाग लपेटे हैं । योग का आसन धारण किए ‘दृग-तारों’ को एकाग्र कर समाधि लगाए बैठी है । यह वास्तव में पुरुष रूप है, पर स्त्री रागिनी के लिए भी यह वेप कवि ने उचित समझा है ।^३ आसावरी, ‘मलयागिरी के वन में, गले में गज मोतियों के हार पहने, मोर पंखों की सारी पहने, चंदन के द्रुम से नागों को कर में लेकर, पुष्पों का गजरा गले में डाले हुए श्याम घटा के समान शरीर वाली देह की कांति से ही दीप्त हो रही है ।’ भूपाली भी शान्त रस में डूबी है, परन्तु भूपाली का शृंगार विचित्रता रखता है । यह शान्त, वियोग शृंगार के अन्तर्गत भी रखा जा सकता है, क्योंकि यहाँ शान्त रस, वियोग शृंगार के परिपाक का कारण बन जाता है और रागिनी को प्रेम की इन्द्रियातीत स्थिति में पहुँचा देता है । कवि भूपाली को प्रिय के विरह में अत्यंत डूबी रहने के कारण ‘शान्त रस में डूबी हुई’ बताता है । हृदय में प्रेमाविकथ के कारण, शान्त रस, उसे दुःख में भी आनन्द की

१. राग-निरूपण, पूर्ण मिश्र कविरागी, सरस्वती भण्डार, रामनगर दुर्ग, वाराणसी ।

२. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३. वही ।

४. वही ।

अनुमति प्रदान करता है। कवि नायिका की स्थिति में जड़ना या जाने के कारण शान्त रस का वर्णन करता है, अतः ऐसी दशा में शृंगार प्रसाधनों का शृंगार और शान्त दोनों के अनुकूल प्रयोग किया गया है।

‘चम्पक’ तै चारु देह भरी अति पिय नेह अग
अग वाम नेह अघरन साली है।
कुसुम की घोरि पुति रही है कुचनि पर मद गति
देखि अजि रहति भराली है।
सात रस मांह डरी चित अति दुष भरी
उर अनि सगत विवोग वान भाली है।
नैन हर बल्लभ लसत हरीबरजू ते भाली सग
साहत यो राग भूपाली है।^१

अधिकांश रूप में भूपाली विद्योगिनी ही मानी गई है। यहाँ शान्त रस शब्द शान्त के कारण भ्रम उत्पन्न हो जाता है।

राग और रागिनियों के शृंगार (सजावट) का तीसरा विभाजन ससृष्टि के आधार पर किया जा सकता है। शृंगार प्रसाधनों के रूप में प्रयुक्त सामग्री में दो ससृष्टियों का समावेश है।

(१) आर्य ससृष्टि

(२) विदेशी ससृष्टि

विदेशी ससृष्टि में ईरानी, अरबी और फारसी तीनों का समन्वय है।^१

संगीत काव्यकार तत्कालिक प्रचलित सौन्दर्य प्रसाधना की स्थापना से अपने रागों को मजाने हैं। सामान्य रूप से शृंगार के लिए प्रयुक्त सामग्री में कोई भेद नहीं किया जा सकता। यदि आर्य ससृष्टि के अनुसार शरीर में अचदन और वगैरह का लेप किया जाता था, तो मुगल ससृष्टि में भी नायिका को सुगन्धों^२ में बसाया जाता था। किसी को सँवारने में लेल का प्रयोग दोनों ही में होता था। दोनों में मणियों के जड़ाऊ आभूषण तथा स्वर्ण गन्धिन वस्त्र पहन जाने थे।

कुछ वस्तुओं में दोनों ससृष्टियों में भिन्नता भी प्राप्त होती है। आर्य ससृष्टि के अनुसार पुरुषों के ‘सिर पर पाग’, योगी रूप में शिव का स्वरूप, जटा, अम्बुजा, मृग छाल

१ संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरानरव मंदिर, जोधपुर।

२ यहाँ विदेशी ससृष्टि के अनुसार प्रयुक्त उन वस्तुओं को लिया गया है, जिनको भारत में आकर विदेशियों ने अधिकतर जीवन में स्थान दिया।

३ सलिल मारु युत पद्म नैन कुसुम पाग मूष रने’।

रागमाला, बल्लाभ मिश्र, पुरानरव मंदिर, जोधपुर।

अथवा वल्कल का प्रयोग, कानों में कुण्डल,^१ सिर पर मुकुट, तथा पीले वस्त्र आदि का प्रयोग होता है। जनेउ का भी प्रचार है।^२

स्त्री रूप में केशों को सँवारने की विविध प्रणालियाँ आर्य संस्कृति की देन हैं। शीश में फूल टीका के रूप में जड़ाऊ आभूषण,^३ माथे पर विंदी^४ नासिका में 'जराऊ लवंग',^५ हाणी दाँत की बनी हुई वस्तुएँ (चूड़ी आदि)^६ मुख में ताम्बूल,^७ ये सब आर्य संस्कृति के अनुसार पहनाई गई हैं। माथे की विंदी कवि के परम्परा प्रेम के कारण लाल और श्याम रंग की लगाई गई है।^८

मुस्लिम संस्कृति के अनुसार रागिनियों की नासिका के मध्य भाग में पहना हुआ आभूषण बेसर,^९ वस्त्रों में इज्जार (सलवार के समान एक वस्त्र जिसके पाँचचे, पजामे के समान खुले होते हैं, स्त्रियों का वस्त्र है) का प्रयोग कराया गया है। एक विचित्रता जो इस संस्कृति के अनुसार आई है, वह यह कि राजसी ऐश्वर्य में मग्न 'तुरक तोड़ी' रागिनी मदिरा का पान करती दिखाई गई है।

‘अंग लसे भूपन वसन तुरकाने की रीति

कहै तुरक तोड़ी यहै पिये सुरा करि प्रीति।’^{१०}

रागिनी तुरक-तोड़ी ही इन कवियों के अनुसार शुद्ध तुर्क है। वही लहंगे के स्थान पर इज्जार पहनती है—

‘पट केसरियां पिसवा जहरी मग लाल इजार सुगंध सनी।’^{११}

१. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ; राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण तथा अन्य सभी रागमालाएँ।
२. राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
३. वही।
४. 'मृगमद विद ललाट पर मृग नैनी मुप चंद।
रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
५. 'श्री लवंग नासाकरण पुटि लापु भी जराव।'
रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
६. वांछ चूड़ गज दंत छवि गूजर चला प्रभात।
रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
७. 'तोड़ी मुप तंबोल रंग गावत गुन गोपाल।'
रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
८. 'श्री सुंदर अंग भरी छवि स्यामल विदु वीराजत तोड़ी।'
राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
९. 'स्वेत वसन बेसर भलकमति गुनकरी सुजान।'
रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
१०. संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
११. राग-रत्नाकर. राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

तुरंगमस्त्विति वधरागः शोभा प्रनाशो नितशे तगात् ॥ सशामन्त्रं
विचरन्धतासिते दोषमुक्तः किल शाश्वयेन ॥ १४ ॥



राय मन् मालवा शमी
(स्टेट म्यूजियम, मदनऊ बे मीनर म प्राण)

हिन्दू सस्कृति में जो चौसठ बलाएँ वर्णित हैं, उनका प्रयोग इन रागमालाओं में पाया जाता है।

रागो तथा रागिनियों के शृंगार (सजावट) में स्पष्ट रूप से चित्रकला का प्रभाव है, अतः चित्र-शैलियों की दृष्टि से इनका चौथा विभाजन किया जा सकता है। 'मुगलकालीन चित्रों का सत्कालीन कविताओं पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा इसका मुख्य कारण मुगल सम्राटों की चित्रकला प्रियता थी।' इन रागमालाओं का शृंगार वर्णन लगभग चित्रों ही के समान है, तभी इनमें चित्र शैलियों के अनुसार उनका स्वरूप, शरीर के भिन्न अवयवों का वर्णन तथा उनकी सजावट वर्णित है। इस दृष्टि से चित्र शैलियों के अनुगार अनेक विभाग किए जा सकते हैं, उदाहरणार्थ—

१—मालवा शैली

५—जयपुर शैली

२—मुगल शैली

६—काँगड़ा शैली

३—राजपूत शैली

७—बीकानेर शैली

आदि

४—खूँदी शैली

मालवा शैली के अनुसार नायिका का शरीर वर्ण, शरीर से झिपटा हुआ वस्त्र, जिससे अंगों का उभार स्पष्ट हो जाए, सोने के आभूषण, माथे पर बिन्दी, बाल छीदे तथा घुने हुए बनाए जाते हैं। रागिनी देवद्वार का वर्णन मालवा शैली में कवि करता है—

‘कचन सो गत लामे चदन चरचि राख्यो,
पेत्यो है प्रकाश मुख चर की उजारी को।
कारे सटकारे अति सोभित सुदेत नंस
मोनिन की माल भाल व्यदा छवि भारी को।’

इस प्रकार रागिनी का वर्णन मालवा शैली के अनुरूप जान पड़ता है।

मालवा शैली के अनुसार बने हुए राग नट के चित्र में कवि का वाक्य चित्र किन्ना साम्य रखता है—

‘सोने ने लोने बने सब अंग तुरंग चट्टयो रत रंग में डोन।
माल गुलाल सो लीहू सभ्यो तन बीर महा रस माहू बनाने।’

जयपुरशैली में बहुत सुन्दर शृंगार दिया जाता है। श्वेत मोती के आभूषण सभी अंगों में पहनाए जाते हैं। एक सभी नायिका की वर्णन दिगाती है, उमम देवद्वार नायिका शृंगार करती है। इसी से प्रभावित नायिका रागिनी का जयपुर शैली का वाक्य चित्र इस प्रकार है—

‘गदगद शृंगार तनु रसाम मुकर गए साजे सबल शृंगार।

१. हरद्वारी सस्कृति और हिन्दो भुवनक, त्रिभुवन सिंह, पृष्ठ २४।

२. रागरत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३. संगीत-वर्णन, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर। देखिए चित्र राग नट, मालवा शैली।

गावत हरि रस मन मगन सघन केश गंधार ।^१

अथवा जयपुर शैली के कुछ चित्रों में नायिका या सखी हाथ में तोता लिए दिखाई जाती है । कहीं कहीं कवि ने ऐसा वर्णन भी किया है—

‘देशकाल मिल कंज द्विग गोर सुभूपन ग्रंग

हरित वशन कर शुक सुवर भोर विभास सुरंग ।’^२

इस दृष्टि से देखने पर इन राग-चित्रों का लगभग सभी चित्र-शैलियों के अनुसार विभाजन किया जा सकता है ।

रूप-वर्णन

वस्तु वर्णन के पश्चात् राग-रागिनियों का जो स्वरूप अंकित है, उनका रूप-वर्णन की दृष्टि से भी विचार करना होगा । उदाहरण-ग्रन्थों में जहाँ आलम्बन के रूप में कृष्ण और राधा अथवा साधारण नायक तथा नायिका को लेकर वर्णन किया गया है, वहाँ अन्य शृंगारयुगीन काव्यों के समान रूप-वर्णन में नख से शिख तक का सूक्ष्म वर्णन प्राप्त है । रागों तथा रागिनियों का भी रूप-चित्रण उसी प्रकार होता है । शास्त्रीय रीति पर नख से शिख तक का वर्णन एक ही स्थान पर नहीं प्राप्त होता, क्योंकि इनका मुख्य उद्देश्य रागों का स्वरूप चित्रित करना है । इस काव्य में आंशिक रूप में नख-शिख वर्णन पाया जा सकता है । यह रूप-चित्रण अधिकतर, पारंपरिक मान्यताओं के आधार पर है । कुछ चित्र शैलियों से प्रभावित हैं, जैसा ऊपर कहा जा चुका है । शरीर का वर्णन करते समय केश, माथा, नेत्र, कपोल, चिबुक, आँठ, ग्रीवा, वक्षःस्थल, हाथ, कटि तथा चरण को लिया गया है । अधिकतर नासिका का चित्र कवियों ने अंकित नहीं किया । नासिका के आभूषण ‘लवंग’ को ले लिया गया है । यह मानना पड़ता है कि इन संगीत-काव्यकारों की रुचि रूप-वर्णन से अधिक वेष-भूषा के वर्णन में है, अतः जो विस्तार अलंकरण को प्राप्त हुआ है, वह रूप को नहीं । रूप का यह सीमित चित्रण केवल रागमालाओं में है, उदाहरण काव्य इसकी पूर्ति कर देता है ।

केशों के शृंगार में पुरुष राग तथा शांत रस-युक्त रागिनियों में जटा बाँधने का प्रचार है ।^३

मुख चन्द्रमा के समान,^४ कपोल के रंग का,^५ पंकज के समान है ।^६ विशाल नेत्र

१. रागमाला, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

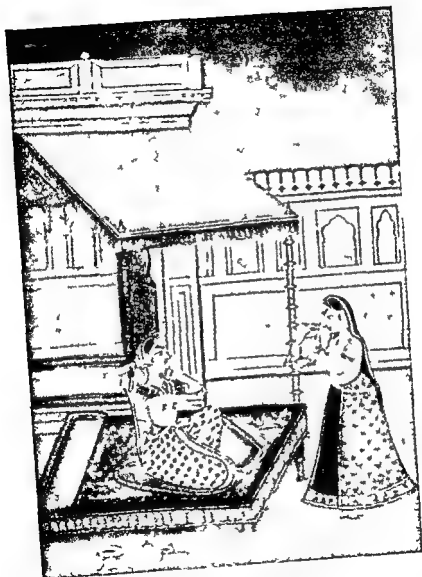
२. वही ।

३. भैरव राग, राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

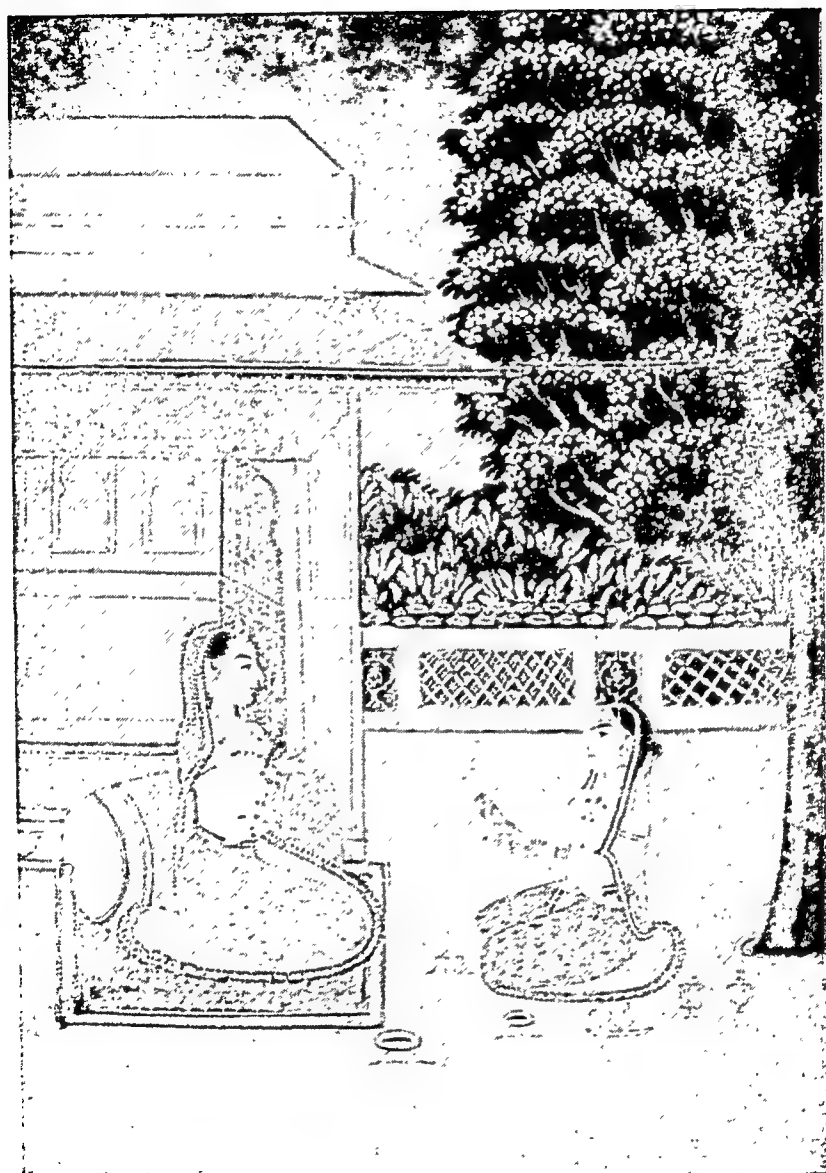
४. राग गोरी, वही ।

५. राग हिंडोल, वही ।

६. राग कामोद, वही ।



राय बनारस—जयपुर गंसी
(स्टट म्युडियम लखनऊ व सोजियल स प्राप्ता)



राग सारंग—जयपुर शैली
(स्टेट म्यूजियम, लखनऊ के संग्रह से प्राप्त)

घोर पञ्च के समान,^१ कभी उनीचे, झनसाए हुए, सुन्दर चिबुक, विशाल हाथ, श्वेत भ्रमर के भीतर 'उनग उरोज' आदि भ्रमों का यद्यपि असंग्रह्य वर्णन हुआ है, परन्तु कवि की दृष्टि सदैव सम्पूर्ण शरीर की काति युक्त सुन्दरता की ओर लगी है। परिणाम स्वरूप एक या दो भ्रमों का वर्णन करके, 'तेन की दुति' को कुदन, चपक, कचन, घन, दाहिनी आदि के समान बताया है। शरीर मज्जु, मनोहर, जीवन से पूर्ण, भ्रम से भरी छवि तथा तरणाई लिए हुए है। घोर रस से पूर्ण तन 'गुलाब सा लाल भी है'।

एक विशेषता जो इस वर्णन में आ जाती है, वह यह कि संगीत-काव्यकार का उद्देश्य नायिका भेद या नल-विष वर्णन न होकर राग तथा रागिनी का काव्य-चित्र प्रस्तुत करना है, अतएव, उपमान, पदों के आकार सौन्दर्य की दृष्टि से नहीं ढूँढ़े गए, बल्कि भाव सौन्दर्य के प्रदर्शन के हेतु रचे गए हैं, फलस्वरूप कवि नेत्र का वर्णन करते समय मृग, लज्जन, पञ्च आदि को अधिक महत्व नहीं देता, बल्कि 'हृत्स विलास मधो नित ही छवि लोचन की सगरी सुप गाजै', कहकर संसृष्ट हो जाता है। बेसों का सौन्दर्य नागिनी के समान है अथवा घन-समूह के, इसकी चिन्ता इन कवियों को नहीं है, इनके लिए 'वियोग में भूली हुई सी, भवनों में घूमती हुई रागिनी के बेसों में विशेष सौन्दर्य आ जाता है।'

'भामिनि भूली फिर बिगई न मुहातु है

मीन विनोग निसानी।

कग मुदेम लसे हरि बल्लभ जैसी कमोदिनि

भानि यषानी।''

इसी कारण वन कवि मईव यह कहने का प्रयास करता है कि राग के सम्पूर्ण शरीर की छुति बिम प्रसार गठ रही है। श्री राग 'मीन का मन मोहने वाला,' 'बैस जिसोर मनोहर मूर्ति' का है।^२ मेघ महार की 'देह-दीप्त' है, और छवि अत्यन्त उज्ज्वल है, चन्द्रमा की उजियारी से भी अधिक है। राम देवतारी का प्रत्येक अंग सुन्दर है, परन्तु रागतरंग के कारण भ्रमों में आकर्षण आ गया है।

'प्रीतम के साथ बेलि कीडुष करति अति

बारे सटबारे केस छवि होनि भारी है।

भरद गपूरण गुप्ताघर की सोमा जोति बदन की दीपति

दिपति उज्यारी है।

प्रंग धग राजति अनम भई अद्भुत कुचनि सो

कचा बलम दुति हारी हैं।

वमल से नैन हरिबल्लभ है सुष दैन मुहु बैन

१. रागमाता, बल्याण मिथ, पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

२. संगीत-वर्णन, हरिबल्लभ, पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

३. वही।

बोलति यो राग देसकारी है ।^१

राग-रागिनियों के सौन्दर्य-वर्णन के अतिरिक्त जो उदाहरण ग्रंथ हैं, उनमें नख-शिख वर्णन भी प्राप्त है। उसमें प्रयुक्त उपमानों में विविधता तथा चित्रोपमता भी है। अन्य रीतिकालीन काव्य के समान सभी विशेषताएँ प्राप्त हैं।

इस दृष्टि से रूप-वर्णन के दो भेद प्राप्त होते हैं।

१—संवेगात्मक

२—संवेदनात्मक

संवेगात्मक रूप-वर्णन का अर्थ है, जिस रूप वर्णन में ऐन्द्रियता अधिक हो। इसमें नख-शिख वर्णन सम्मिलित है।

संवेदनात्मक रूप वर्णन में हृदय के भावों के अनुसार शरीर के अवयवों का वर्णन किया जाता है।

इस दृष्टि से देखने पर हम कह सकते हैं कि उपर्युक्त वर्णित राग-रागिनियों का रूप-चित्रण अधिक संवेदनात्मक और कम संवेगात्मक है, परन्तु उदाहरण-ग्रन्थों में वर्णित रूप में संवेगात्मकता अधिक है और संवेदनात्मकता कम है। दो एक उदाहरण कथन की पुष्टि के लिए पर्याप्त होंगे। जवानसिंह जी कृत 'रस तरंग' में एक लम्बे गीत में कृष्ण का नख-शिख वर्णन किया गया है। 'छवीली अलक सोधे बोरी', मानों चँवर सा फहराती हैं। 'वंक रसीली भृकुटी' की सोभा अच्छी लगती है। 'कुरंग के समान रसमाते नैन' 'छवि ले चलते हुए सुहाते हैं, 'पंजर मीन विलोकते ही मन चुरा कर ले जाते हैं,' 'सुंदर विमल कपोल मन को ललचाए' रहते हैं। 'रूप के कूप, चिबुक, कवि के दृग-मीन को लुभाते हैं। 'कठहुलरी की सुपमा' बहुत सरस है और इसी प्रकार कृष्ण का मोतियों का जड़ाऊ हार, किकिणी, नूपुर, पंजनि, चरण सभी में कवि (जो राधा रूप में है) का हृदय रमने लगता है।^२ 'कृष्ण का अलंकरण से पूर्ण वर रूप ही कवि को मोहित कर लेता है। अंगों के सौन्दर्य में ही वह ऐसा रम जाता है कि उसे सादृश्य-मूलक उपमानों तथा काव्यालंकारों की भी आवश्यकता नहीं पड़ती। वर्णन की ऐसी सरलता में भी एक विशिष्ट सौन्दर्य निहित है।

१. संगीत दर्पण, हस्तिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. श्री यह छैल रंगीली नागर पेलत सरस सुहाय।

श्री यह रंजित सुभग सांवरो हेली। मोतिन निरपि लुभाय।

श्री यह अलक छवीली सोध बोरी। आली। प्यारी। मेंनहूँ चवर फहराय।

श्री यह भृकुटी वंक रसीली की सोभा। आली। प्यारी दरसत है इहि भाय।

श्री यह नैन कुरंगन से रसमाते। आली। प्यारी। छवि सों चलत सुहाय।

श्री यह पंजर मीन विलोकन। आली। प्यारी। मन लै गयो है चुराय।

श्री यह विमल कपोलन सुन्दर। आली। प्यारी। मो मन रह्यो ललचाय।

श्री यह चिबुक रूप के कूपहि। आली। प्यारी। मो दृग मीन लुभाय।

श्री यह कठहुलरी की उपमा सुपमां। आली। प्यारी। नौकी सरस सुहाय।

श्री यह पदिक सोहने पन्न। आली। प्यारी। मोतिन हार जराय।

‘साइलो बनो ओ म्हारो नवन पनो ।
 दूग अनियारो भजन सोहैं लटवी झलक पनाह ।
 मुमकुम पोर सवार सजीली भीहैं नवल बनाह ।
 हारह मेल बसन तन मोहे, भूषण रतन पनाह
 भग यथ सोभा कहो न जावैं मोहे नवल बनाह ।
 सैंपो सरस सवार छबीलो भुप छबि सो लो नाह ।
 सरस रसोली बक विलोकन तन घर स्याम बनाह ।
 मसि भी नासा टूना की छबि लपि मन भय सई पनाह ।
 लपि निहारी नैन सिहावैं मन बस बियो बनाह ।
 हरपि निरपि बँ मगन भई है पड़्यो बछु टोनाह ।’

प्रकृति वर्णन

प्रकृति काव्य की मूल प्रेरणा है, यह एव निर्विवाद तथ्य है। सर्व से ही प्रकृति में पूज्य, समान तथा लघु बनकर कवि के इगितो पर नृत्य किया है, अतः प्रकृति का स्वरूप कवि की धारणाओं तथा भावनाओं के अनुरूप होकर काव्य में चित्रित होता रहा है। काव्य के आरम्भ काल से वर्तमान काल तक प्रकृति के नाना रूपों का चित्रण हुआ है। कहीं आलम्बन रूप में, कहीं आध्यात्मिक शिक्षा के रूप में तथा कहीं पृष्ठ भूमि के रूप में वर्णित है। कहीं आलंकारिक चमत्कार का प्रदर्शन करती हुई कहीं कवि के भावों के अनुरूप सवेदनात्मक रूप में तथा कहीं छायावादी, रहस्यवादी तथा प्रपञ्चवादी कवियों के काव्य में समयानुवूल वेध धारण करके उपस्थित होती रही है।

शृंगार-युगीन संगीत काव्य में वर्णित प्रकृति के प्रधातय दो रूप उपलब्ध होते हैं।

१—उद्दीपन रूप

२—आलंकारिक रूप

नाना भावों तथा रसों की उद्दीप्ति में सहायता प्रदान करने वाला प्रकृति का रूप उद्दीपन की श्रेणी में आता है। इस वर्ग का प्रकृति-चित्रण संगीत-कवियों में प्रचुरता के साथ दृष्टिगत होता है। उद्दीपक प्रकृति कभी पृष्ठभूमि की सज्जा करती है, कभी वातावरण की सृष्टि करती है, कभी भावार्थ में सहायक होती है।

भरी यह किंकिन मदन बघाई की । आली । प्यारी । सो बदन बार बघाय ।

भरी यह नूपुर पंजनि नीलम । आली । प्यारी । जटित जराव बनाय ।

भरी यह मनहु मनोभव हरिष शम्भु सों । आली । प्यारी । धरन रह्यो सपटाय ।

रसतरंग, जवान सिंह जी, पुरातत्त्व भदिर, जोधपुर । मुनि जाति सागर-सप्रह,
 उदयपुर ।

१. रस-तरंग, जवानसिंह जी महाराज, मुनि जाति सागर-संप्रह, उदयपुर, पुरातत्त्व भदिर, जोधपुर ।

आलंकारिक रूप विभिन्न दृश्यों तथा आलंवरों के रूपोत्कर्ष, चित्रात्मकता तथा नाटकीयता का प्रदर्शन करने में सहायक होता है। सादृश्यमूलक तथा विपमतामूलक दोनों प्रकार के अलंकारों में इसका प्रयोग होता है।

इन रूपों में कवियों ने प्रकृति के दोनों रूपों जड़ तथा चेतन दोनों को लिया है। जड़ प्रकृति में वृक्ष, गिरि, मेघ, सरिता, पवन, पुष्प, पल्लव तथा शाखा आदि का वर्णन है। चेतन प्रकृति में पशु तथा पक्षियों को लिया गया है।

अधिकतर प्रकृति-वर्णन उद्दीपन के रूप में ही प्राप्त होता है। पृष्ठभूमि की सज्जा करना प्रकृति का धर्म ही है। कवि को जो भी वर्णन करना है, उसके अनुरूप प्रकृति का रूप दिखलाता है, जिसके कारण आगे आने वाले चित्रण में सौन्दर्य की वृद्धि हो जाती है। पाठक वर्णित रस की अनुभूति के लिए अपने हृदय में पृष्ठभूमि बना लेता है, जिसके फलस्वरूप साधारणीकरण को पूर्ण सफलता प्राप्त होती है, संगीतकाव्य में इसका विशेष महत्त्व है। उदाहरण रूप में लिखे गए गेय पदों के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है कि गायक अपने गीत अथवा पद से श्रोता को प्रभावित कर ले।

पृष्ठभूमि की सज्जा

कवि की संकेतात्मक अभिव्यक्ति के कारण पृष्ठभूमि के रूप में वर्णित प्रकृति का सौन्दर्य और भी अधिक बढ़ जाता है। राधा और कृष्ण के मिलन का दृश्य सरस बनाने के लिए, कवि फागुन के महीने का 'मुकुलित वन अरु मालती' 'फूले तमाल', भ्रमरों के गुंजन के साथ 'जुही निवारी केतकी', पिक तथा भोरों के शोर के साथ, सोन, जुही और मल्लिका कदली, कदम्ब, फूले कमल आदि का पृष्ठभूमि के रूप में आश्रय लेता है। साथ ही प्रच्छन्न रूप में इसके भीतर जिन संकेतों की ओर कवि इंगित करता है, वह शृंगार युगीन काव्य की विशेषता है। कृष्ण की सखी दूती बनकर राधा से कहती है कि 'छवीली री यह रितु ओसर फाग के यह गन्यो कहा अयान री।' इयाम तुम्हारे बिना छिन भर भी बीर नहीं धर सकते। प्रकृति किस प्रकार आकुल बना रही है। तमाल वन और फूली हुई मालती का वर्णन कर, सखी यौवन की आकांक्षा का संकेत देती है, जुही केतकी पर भ्रमरों के गुंजन से प्रिय के गुंजन की इच्छा का संकेत करती है। कदली और कदम्ब झुक झुक कर जल-तीर का स्पर्श कर रहे हैं, यह प्रकट रूप में प्रकृति वर्णन है, पर प्रच्छन्न रूप में कृष्ण के स्पर्श-च्छा का संकेत है।

राग सारंग वमार

'रंगीली री तुव मुप चंद चकोर वह यह देपैं चिन अकुलाय री ।
छवीली री मुकुलित वन अरु मालती सो फूले सवै तमाल री ।
रंगीली री जुही निवारी केतकी जहां भ्रमरन की अति गुंज री ।
छवीली री सोन जुही अरु मल्लिका तहां पिक मोरन को सोर री ।
रंगीली री कदली अंघ कदम्ब हू यह भुकि परसैं जल तीर री ।
छवीली री फूले कमल तल्लजा जहां कुमुद भए वृज चन्द री ।'

इतना प्रवृत्ति वर्णन करने के पश्चात् सखी राधिका से अनुरोध करती है कि 'तुम मान तजो श्रीर हरि को जावर भेंट लो, वह मुन्हारा पथ निहार रहे हैं। पागुन के समय का विचार करके, रंग भरे चलकर भेंट लो।' यह सुन कर राधिका उठ जाती है और बूज द्वार पर हंसकर भेंट करती है। वृष्ण जो 'मिलन के लिए धकुसा रहे थे, भुजा के पास ले आने हैं श्रीर यन्त्राग से मिलने हैं।'।

'रंगीली री मान तजो हरि भेंटिये वह तब पथ रह निहार री।

छबीली री गिरघर पैष बरन से तू दामनि निहार री।

रंगीली री वह तन स्याम तमाल है यह लपटनि बिन छवि बलि री।

छबीली री कुज महल बलि भेंटिये जहा नापर नदन नद री।

रंगीली री रंग भरे बिन भेंटिहो यह पागन समय विचार री।

छबीली री यह मुनि उठि चली भावती, जहा प्रीतम नवल बिसार री।

रंगीली री बूज द्वार हसि भेंटि के यह यहि सोनी भुज पास री।

छबीली री नगपर के अनुराग सों यह मिलि हैं धाय धकुलाय री।'।

यह स्पष्ट है कि यदि इसी मिलन का वर्णन उपरिलिखित वृष्टभूमि स्वरूपा प्रवृत्ति वर्णन से रहित होता तो इसके भीतर छिपी व्यथा की अनुभूति पाठक को नहीं हो सकती थी।

दृश्य को सुन्दर तथा प्रभाव पूर्ण बनाने के लिए जो प्रवृत्ति वर्णन द्वारा, उदात्त एवं उदाहरण प्रस्तुत है।

'धुवपद। राग सारग बीनानो।

मजर फल तैस ही फन पूर। अस्ताई।

बलिषा बिबास फनवा दुहरी ले नीके शोहन मूल।१।

पन्तव मुदु तर सोहत डारन म सरसी साया धकुरेन।

बीने मन्डल तैसो मूल।

जैस ब्रजबलि के बूज म भूली रह है दोउ भूस।"।

यानावरण

यानावरण की सृष्टि करने में मगीत-वाच्य की प्रवृत्ति न बड़ी सहायता की है। कवि पाठक को स्वयं अनुभूत रस की अनुभूति कराने के लिए वृष्टभूमि के रूप में प्रवृत्ति का यथानुसंग वर्णन करता है, परन्तु मादव यानावरण की सृष्टि के लिए यह प्रावधान नहीं कि प्रवृत्ति का प्रवृत्ति रूप ही सम्मुख आए। वर्णन के बीच बीच में प्रावृत्ति वस्तुओं का प्राथम्य लेकर कवि यानावरण अनुभूत बना लेता है। पटाओं का ध्वस्तमान् धिर माना, दूरी का गिरना, पक्षियों का चोच उठना, मूषों का टंगे से रह जाना, पवन का मग्न होकर बहना, नदी का बहना रहना, वृक्ष की छाया तथा कुओं का वर्णन, ये सब यानावरण के मूल्या हैं। रागिनी पहाड़ी 'मैन छबी सगियो न मध्य बंटी बीना बना रही है', वहाँ कवि 'मलयागिरि

१. रस-तरंग, जवानसिंह जी पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

२. 'प्रपद और लयात, मान सिंह, मुनि कानि सागर-समूह, उदयपुर।

की कदम्ब की छांह' का वर्णन करके वातावरण को शीतल बना देता है,^१ त्रवणी रागिनी 'लाल टुकूल पहने हार गले में पहने सुकुमार तन से कदली की छांह में बैठी रहती है' तो दिन भर की गर्मी के पश्चात् पेड़ की छाया में जो विश्रान्ति प्राप्त होती है, उसकी अनुभूति होती है। इस राग को गाने का समय तीसरा पहर है।^२ यहाँ प्रकृति के शान्त तथा स्निग्ध वातावरण का चित्रण है। भूला भूलते समय जमुना के किनारे लता और तरुओं का झमना भूले की आनन्दानुभूति के लिए अनुकूल वातावरण बना देता है।

देखो रंग द्विडोरे भूलनि ।

भूमि भूमि भुकि रहे लता तरु श्री जमुना के कूलनि ।^३

कुंजमहल की ओर मधुर मुरली को सुनते हुए राधिका सखियों के साथ जा रही है, तभी बीच में 'मोर कुहक' उठते हैं, जिनसे और भी अधिक बरसने लगता है।^४ 'शरद की खिली जुन्हाई, वृंदावन में यमुना के तीर पर राधा की छवि और प्रफुल्लित तरु-वल्ली-सोभा' को देखकर ही कृष्ण राधा को रास करने की प्रेरणा प्राप्त होती है।

'शरद की निर्मल खिली जुन्हाई ।

वृंदावण्य तीर यमुना के राका की छवि छाई ।

प्रफुलित अरु-वल्ली सोभा लखि रास करन सुधि आई ।

'व्रजनिधि' व्रज जुवतिन मन-मोहन मोहन वेन बजाई ।"^५

भावोत्कर्ष

प्रकृति हृदय में उठने वाले नवों स्थायी भावों को उद्दीप्त कर रस में परिणत करने में सहायक होती है। प्रकृति का ऐसा वर्णन काव्य में अत्यन्त प्रचलित है। संयोग में नदी, वन, तरु, पल्लव, पुष्प, कीर तथा मोर आदि के साहचर्य से सुख प्राप्ति और वियोग में इनके प्रसन्न दिखाई देने पर नायक अथवा नायिका को पीड़ा का अनुभव शृंगार कालीन

१. 'तिय मेंन छकी मलयागिरि की कदम्ब की छांहि विराजि रही ।'

राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२. '-----'

तोनि प्रहर में गाइये त्रवीनि दिवस प्रवीन १४०।

बैठी कदली छांह में कर सरोज को फूल

हार गये सुकुमार तन त्रवणी लाल टुकूल १४१।'

राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३. व्रजनिधि-ग्रन्यावली, प्रतापसिंह जी महाराज, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २१० ।

४. 'कुंजमहल की ओर सुनियत मधुर मुरलिका घोर ।

रस बरसत घनस्याम मनोहर कुहक उठे री मोर ।'

व्रजनिधि-ग्रन्यावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २०८ ।

५. व्रजनिधि-ग्रन्यावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृष्ठ २०६ ।

वाक्य में विस्तार से वर्णित है। भृगुार वाक्य के उदाहरण-वाक्य में भी प्रकृति का उद्दीपन रूप प्रचुर मात्रा में पाया जाता है।

दीपक राग नायक के रूप में रति के समान^१ रसपियो के संग केलि प्रीड़ाएं करता है, उसी समय निशा में घन घोर घटाघा के अन्वहार धा जाने से रसोद्दीप्ति हो जाती है।

‘युग जाम निशा घन घोर छर्यो, अधियार घनो सरसागत है।

रति सी रमनी रति मन्दिरमें पति नेत्र बनालि रिभावत है।’^२

भूषा भूलने समय वृष्ण और राधा अनुराग के हिंदोने म तो भूल रहे हैं, प्रकृति के उपकरण और भी उनके मनो में रग बढ़ाने हैं। ‘मना लहक लहक कर मुमनो की मुग्ध से भर जाती है’, जिससे ‘स्याम और स्यामा दोनों के हृदय सरस हा उठने हैं।’

‘प्रोतम निवृज मजु कालिंदी के कुज जहा भूलत हिंडोरे पिय प्यारी छवि पावे हैं।

लहवि लहवि सता मुमन सुभार रही महवि सुगन्ध अग रग उपजावे है।

सुन्दर सरस अग रग सो रगीभी स्यामा स्याम संग भूवन म सब मन भावे है।

मचक रगीली में दामिनी तरस रही नगधर पै कोटि वाम भूरति लजावे है।’^३

विद्योतिनी कामोदी कोकिल के सुन्दर बचना को सुनकर दुख पानी है, क्योंकि कामदेव जग जाना है, अतः कोकिल के वन सुनकर हंसी छाक कर उदास हो जाती है और नायक को कुजो में बुझने लगती है।’

मालकारिक रूप

मालकारिक रूप में जहाँ प्रकृति का आश्रय बरि सता है वहाँ सीन्दरों के प्रतीक उपमानों को हेय अथवा समान दिखाकर नायक अथवा नायिका के रूप की अपनी सुन्दर अथवा विविष्टतामय दिमाता है। यह वर्णन पारम्परिक है। प्रकृति के कुछ उपमान हैं, जो अपने क्षेत्र में सर्वोच्च समझे गये हैं तथा जिनका वर्णन महान् वाक्या स होना चाया है। गौर वर्ण के लिए कुंद, चम्पक आदि, नव के लिए मृग, खजूर, मीन, बघात, हस्त, धरण के लिए कमल, मुख के लिए चन्द्र, गति के लिए सरास, मंत्र, शरीर के मोदमें के लिए रति कामदेव आदि का वर्णन होना चाया है। इनके लिए बरि मादृश्यमूर्त तथा विषमनामूर्त

१ राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातरव मंदिर, जोधपुर।

२ रस-तरंग, जगज निह, पुरातरव मंदिर, जोधपुर तथा मुनि जानि सागर-सप्त, उदयपुर।

३. ‘निय कोकिल के बल वन सुने हुए पावत मैंने जगे मन के।
तजि हाँसि उदासि कमोद घरी मुनि हारति नायक कृञन मे।’
राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातरव मंदिर, जोधपुर।

दोनों ही अलंकारों को अपनाता है। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, प्रतीप आदि सादृश्यमूलक अलंकारों के सहारे रूपोत्कर्ष दिखाया जाता है। यह अलंकारिक वर्णन चित्रात्मकता की सृष्टि भी करता है। इसके अतिरिक्त कहीं कहीं नाटक के समान चलना, उठना आदि का वर्णन भी इस रूप में किया गया है, जिससे अलंकारों के कारण नाटकीयता का समावेश हो जाता है।

प्रकृति अधिकांशतः रूप-उत्कर्ष के रूप में प्रयुक्त हुई है। प्रकृति के उपमान की शोभा उपमेय से कम करके दिखाने में उसकी छुति को नायक अथवा नायिका के सम्मुख हीन, स्तान दिखाने में कवि का उद्देश्य अलंकार-प्रदर्शन से अधिक रूप को उत्कर्ष देना रहा है। फलस्वरूप मेघमलार 'चन्द उज्यारिहूँ, ते अति उज्ज्वल है,' देसकारी 'सरद के संपूरन सुधावर की सोभा को जीत लेती है' तथा भूपाली की 'मन्द गति को देखकर मराली लजा कर रह जाती है,' पंचम चन्द्रमा की छुति मंद करता है, तथा श्याम राग के तन की 'श्याम छटा श्यामे घन घटों की छवि को छीन लेती है'।

इसी प्रकार वियोगिनी कामांद का 'मुख पंकज सों मुरझाय' रहा है। वसंत राग के 'श्याम तन की शोभा नील सरोज से भी अधिक अभिराम' लगती है।

'नील सरोजहुँ तँ अभिराम लसैं तन स्याम की सोभा सुहाई।'

गावै नचै युवती हरिवल्लभ राग वसंत की रीत बनाई।'

नीलाम्बर में चमकता हुआ गौर शरीर ऐसा लगता है, मानों घन में दामिनि चमक रही हो।

'वर अम्बर नील मनो घन में तन की दुति दामिनि सी भलकै।'

'विज्जुलता तिय दमकि कै मिली स्याम घन आई हो।

नगवर स्याम तमाल के मनु लपटी हैं बेल सुहाई हो।'

१. 'अति उज्ज्वल चंद उज्यारिहूँ' तें उपरं ना महां छवि छाजतु है।' संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
२. 'सरद संपूरन सुधावर की सोभा जीति वदन की दीपति दिपति उज्यारी है।' संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
३. 'कुंकुम की पोरि घुलि रही है कुचनि पर मंद गति देखि लजि रहति मराली है, संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
४. 'उमगे तन जोवन जोति जगै नुष चंदहु की दुति मंद करै।' राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
५. 'छीन लई छवि स्याम घटानि की स्याम वनो तनु है अति नीको।' संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
६. 'मुख पंकज सों मुरझाई रहो, जित ही तित डोलति है वन में।' राग-रत्नाकर, राधा कृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
७. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।
८. राग रत्नाकर, राधाकृष्ण, वही।
९. रस-तरंग, जवान सिंह जी, मुनि कांति सागर-संग्रह, उदयपुर तथा पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

रूप तथा उत्प्रेक्षा का आधार लेकर कभी कवि 'तिय' को 'विज्जुलता' तथा 'स्याम' को 'धन' का रूप देता है, और कभी उस गौर-स्याम तन के सम्मिश्रित रूप की बलाना में कवि 'तमाल' से लिपटी हुई 'बेल' की बल्पना करता है। प्रकृति की इस रम्यता के सादृश्य पर कृष्ण तथा राधा का स्वरूप और भी अधिक निखर उठता है।

उपमान के रूप में प्रयुक्त प्रकृति के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं।

इसके अतिरिक्त प्रकृति के आलंकारिक वर्णन ने काव्य में चित्रात्मकता का समावेश कर दिया है। चित्रबला से न केवल प्रभावित वरन् उसके पूर्ण ज्ञानी वे कवि वर्ण योजना में दक्ष हैं। प्रकृति के रंगों में साम्य तथा वैषम्य दिखा कर किस प्रकार काव्य-चित्र सा प्रकट हो जाता है, इसका इन्हें बड़ा अच्छा ज्ञान है। प्रातःकालीन सुषुप्तेला में श्वेत रंग की साड़ी का पवित्रता से युक्त बड़ा तीक्ष्ण प्रभाव 'पड़ता है, अतः भैरवी 'प्रातः सर्प प्यारी उठि उठी श्वेत साड़ी भूरी फँसो', जिसके कारण उसके 'मुल चन्द को उजारी जोति जागनी' है, अथवा मलयगिरि के वन (मलयगिरि का रंग नीले, बैंगनी आदि पर्वतीय रंगों की बल्पना लिए है) का घनत्व आसानी के श्याम वर्ण के 'देह की दीप्ति' को और अधिक 'दीपित' बना देता है।

चित्रात्मकता के अनेक उदाहरण इस काव्य में प्राप्त हैं। परस्पर साम्य रखने वाले रंग तथा विरोधी रंगों को साथ साथ दिखा कर वर्णन को चित्रित किया है। केसरिया रंग का दुपट्टा पीला जरी तथा लाल रंग की इजार पहना कर कवि सुरज सोड़ी को चित्रित करता है।^१ सोरठी सुरज (लाल रंग) की साड़ी के साथ, हरे रंग का सहंगा रहने है, जो अत्यन्त सग रहा है, कंचन से शरीर में चन्दन का रंग तथा चन्द्रमा का रंग मिल कर कांति बढ़ा रहे हैं। बाले बाल तथा श्वेत मोती, लाल बिन्दी की छवि बढ़ा रहे हैं। इन रंगों से पूर्ण देशवारी रागिनी चित्रवत् दिखाई देती है।^२

चित्रात्मकता लाने के लिए केवल रंगों की योजना ही पर्याप्त नहीं है, वरन् भ्रमों का सूक्ष्म वर्णन इस रूप में प्रयुक्त किया जाना चाहिए कि नायिका का चित्र स्पष्ट होकर सामने आ जाए। 'वृषभानु-मुता की छवि को देखकर सबल दुख दूर हो जाते हैं।'

'नैन उनीदें भग भरसाने पिय सग सब निसि जाये।

छूटे बार हार उर उरभे भरन छपर रंग पाये।

१. राग-रतनाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

३. 'पट केसरिया पिसवा जहरो, भग लाल इजार सुगंध सनी।'।

संगीत दर्पण, हरिवल्लभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

४. 'कंचन सौ गाल सार्धे चन्दन धरचि राप्यो

फँस्यो है प्रभास मुप चन्द की उजारी को।

कारे सटकारे कांति सोमित सुदेस बेस

मोतिन की माल भास व्यंदा छवि भारी को।'

राग-रतनाकर, राधाकृष्ण, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

भुकि भांकनि मुसकानि मनोहर मनहुं मैं सर लागे ।

‘व्रजनिधि’ लखि वृषभानु-सुता-छवि निरखि सकल दुख भागै ।^१

इस काव्य में उपलब्ध आलंकारिक प्रकृति-चित्रण स्पंदन से युक्त और सजीव दृष्टिगोचर होता है ।

ऐसे शब्दों का प्रयोग किया गया है, जिससे प्रकृति का स्पन्दन स्पष्ट होता है । वादलों का भूमकर आना, नन्हीं वृंदों का बरसना, तथा पवन से वृक्षों की लता का भुक भुक पड़ना, प्रकृति चित्रों को गत्यात्मक बना देता है ।

भुक भूम भूम बदरा

बरसना लागे नानी नानी वृंदन तैं । अस्ताई ।

रसराज पिय्या अजहुं नही आए ।

विरछ लता रही लूम लूम ।^२

नायिका के हृदय में कृष्ण के प्रति मिलन की आतुरता है । इसकी पीड़ा को समझ कर कामदेव के दूत के रूप में मेघ आते हैं और विरहिणी को वर्यें बँधाते हैं । कृष्ण की आकुलता का भी परिचय देते हैं । मेघों की चल-चित्र की सी छवि अंकित की गई है ।

‘राग मलार’

काम के आये मेघ नकीव

गरज गरज कै कहत वाम साँ उदयो तोही नसीव ।

दामिनि दीप दिपावत भामिनि चलहु वेग करि पीर ।

घन वृंदन में देप सकत नहि तुम प्रिय प्रान अघोर ।

स्याम निशा मधि स्याम भेष सजि देपहु स्याम शरीर ।

तुव देपैं बिन आकुल नगवर अरी घरैं नहि धीर ।^३

राधिका के ‘मनोहर तीर पर स्थित वाग के मध्य भूला भूलते’ हुए प्रकृति भी इतनी आनन्द मग्न हो जाती है, कि ‘घन मधुर ध्वनि करने लगते हैं, पिक, मोर चातक शोर करते हैं ।’ ‘अलि रस से पूर्ण बहुत सी तानों का गान करने लगते हैं ।’ ‘हरित वन-भूमि लताओं पर भूम भूम कर, दूर से प्रिया की विहार-स्थली को देखकर मुदित होती हैं ।

‘मनोहर तीर मधि वाग फूला रचै

तहां भूलति ललित भानु नृप की लली ।

मधुर घन घोर पिक मोर चातक सोर

करत अलि गान बहु तान रस की रली ।

हरित वन भूमि रहे भूमि भूमि लतन पर

१. व्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २२० ।

२. ‘ध्रुपद और खयाल’, मान सिंह जी, मुनि कान्ति सागर-संग्रह, उदयपुर ।

३. रस-सतरंग, जवान सिंह, मुनि कान्ति सागर-संग्रह, उदयपुर; पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

जहा खेलति प्रिया निज बिहार स्यती ।^१

ऐसा प्रकृति वर्णन नाटकीय, सजीव और संप्राण दृश्या की सृष्टि करता है। पाठक के समक्ष प्रकृति अपने बायें व्यापारों में जीन चल चिः सी चलती रहती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रकृति का स्वरूप बहुत कुछ परम्परा ही है अधिकतर के उद्दीपन के रूप में ही प्रकृति का वर्णन किया गया है। इतना अवश्य कहा जा सकता है कि अपने चारों ओर विकसित और विस्तृत प्रकृति वैभव को ओर से इन सर्गीतकारों ने अपनी दृष्टि बन्द नहीं रखी। प्रकृति के साथ मनोभावों का साम्य उपस्थित करना उनका उद्देश्य रहा है और उसमें उन्हें सफलता भी प्राप्त हुई है।

कल्पना-तत्त्व

काव्य में कल्पना का विशेष स्थान है। कल्पना के आधार पर ही कवि ज्ञात जगत के चित्रों को गौरव घरातल से उठाकर उस स्थान पर पहुँचा देता है, जहाँ वह बिना एक नवीन रूप लिए तथा नए रंगों से चित्रित पाठक के समक्ष आ जाता है। कवि की प्रतिभा के अनुसार कल्पना के अनेक रूप बन जाते हैं। साधारण से साधारण वस्तु भी कल्पना का आवरण पहन कर सौन्दर्य की प्रतिभा जान पड़ती है। सर्गीत-काव्य, जो सर्गीत तथा भूगार रस दोनों से समन्वित है, ऐसे भासम्बन्धों से भरा हुआ है, जिन्हें कल्पना के इन्द्रधनुसी रंगों में रंग कर अनेक प्रकार से प्रस्तुत किया जा सके। तीभाग्यवत् भूगार युग के प्रतिभावान तथा रसिक कवियों में कल्पना की विचित्रता भी प्रचुर मात्रा में थी, अतः सर्गीत-काव्य कल्पना के सुन्दर चित्रों से भर गया।

कल्पना के सहारे कवि प्रस्तुत दृश्यों का अप्रस्तुत उपमानों तथा दृश्यों से साम्य तथा वैषम्य दिखाकर अपने वर्णन में सजीवता लाता है। इसके लिए उसे अलंकारों की सहायता लेनी पड़ती है।

भूगार युगीन सर्गीत-काव्य में जहाँ वस्तु वर्णन तथा रूप वर्णन हुआ है, वहाँ अधिकतर परम्परा से आये हुए उपमानों का ही प्रयोग हुआ है, नवीनता का अभाव सा है। कवि कौसो के लिए माय तथा घटाओं के अतिरिक्त तीसरा उपमान बटिनार्द से ढूँढ़ पाता है। नेत्रों के लिए सज्जन, मीन, कमल तथा मृग आदि पारस्परिक उपमानों को छोड़कर कवि नहीं गढ़ी जा पाता। मुख की दीप्ति चन्द्रमा, कुन्दन, चपक तथा स्वर्ण के ही समान हो सकती है। नवीन काल्पनिक उपमानों का प्रयोग कवि के लिए असम्भव सा जान पड़ता है। इसी प्रकार अंगों के वर्णन में अग्न्य भूगारिक कवियों के समान सौन्दर्य के माध्यम प्रतीकों की तुलना में नामक तथा नायिका को ऊँचा दिखाना ही पर्याप्त है। इसका उल्लेख पहले वस्तु-वर्णन में किया जा चुका है।

रस-वैशिष्ट्य में सप्राम का रूपक बोध कर, कवि नायिका तथा नायक दो प्रतिद्वन्द्वियों का मिलन दिखाता है। घरद पूर्णिमा की निशा है। वन में मलय समीर प्रवाहित हो रहा

है। यमुना के किनारे वेणु की ध्वनि हो रही है। 'वंशी धुनि' दूती बनकर ब्रज वाला के समीप जाती है। 'समर-विजय' आरंभ होता है। एक ओर से 'ब्रज वाला परम प्रेम के रथ पर आरूढ़ होकर, विषम पंथों की ध्वनि' करती जाती है। रास-केलि रूपी संग्राम करके 'मदन रूपी गढ़ को जीतना' है। मार्ग अवरुद्ध करने के लिए 'विमल जुन्हाई जगमगाती' है, सभी ओर वेणु ध्वनि छाई है। प्रेम रूपी नदी में 'तिय रगमगी है।' वृंदावन भी आ गया। 'तिय' उत्साह वश गृह काजों को छोड़कर चलती गई, रुकी नहीं। अन्त में श्याम रूपी रस मिला। सिंधु रूपी मन में सरिता रूपी प्रेम का प्रवाह हो रहा है। हाथों से हाथ मिलते हैं, मानों 'कमलों के बीच जुन्हाई की ज्योति' मिल रही हो।

इस प्रकार राधा कृष्ण से मिलती है और तब रास प्रारंभ होता है।^१ स्त्रियों के मध्य शोभित यह श्याम-समन्वित समूह 'कंचन मणियों के बीच श्याम मणि से पूर्ण कामदेव की माला' सी जान पड़ती है।

'अति दरसी सरसी जु छवि छै तिय मधि नंद लाला हो।

कंचन मणि विच स्याम मणि मनी मैन की माला हो।'^२

इस प्रकार की कल्पना पूर्णतया नवीन नहीं है, फिर भी सुन्दर है।

अरुण चरणों में मेंहदी लगी हुई ऐसी शोभित होती है, मानों 'पंकज दल मंगल मान' कर बैठ गये हों।

'चरन हरन मनि नहनि में दी मेंहदी सुपदान।

वैठे पंकज दलनि मनौ मंगल मंगल मान।'

चरणों ने 'सहज अरुणाई' प्राप्त की है, मानों अनुरागी दृगों का रंग लिपट

१. 'पूरन ससि निस सरद की चलि बन मलय समीरा हो।

होत वंण रच रास हित तरनि तनैया तीरा हो।

वंशी धुनि दूती पठै बोली है ब्रज वाला हो।

समर विजै आरंभ रस रास करन नंद लाला हो।

पूरन प्रेम आरूढ़ रथ विषम पंथ धुनि वना हो।

रास केलि संग्राम हित चली मदन गढ़ लेना हो।

विमल जुन्हाया जग मगी रही वन धुनि छाया हो।

प्रेम नदी तिय रंग मगी वृंदा कानन आया हो।

रुकी न कापे तिय गई छांड़ि काज गृह चाहा हो।

मिल्यो श्याम रस सिंधु मन सलिता प्रेम प्रवाहा हो।

जुरें करनि फर कंचल विच अमल जुन्हाया जीती हो।

हाव भाव वही गान गति रास रंग अति होती हो।'

रसतरंग, जवान सिंह, मुनि कांति सागर संग्रह उदयपुर।

२. रसतरंग, जवान सिंह, मुनि कांति सागर संग्रह, उदयपुर।

३. वही।

गया है ।'

वही वही विचित्र सी कल्पनाएँ भी मिलती हैं । 'सुंदर श्याम मुजान' की छवि वर्णन करते हुए जवान सिंह जी कहते हैं—

'प्रेम मली विच रूप की पभा पसी ह्वे पूर

लोचन दुबल वायु रे भए जात है चर ।'

प्रेम की गत्ती के बीच रूप के स्तम्भ के समान मुखहँसी से पूरित है, जिसे देखकर लोचन दुबल वायु के समान उसी से चर हुए जा रह है । कृष्ण के हँसन हुए मुख की सामा वा वर्णन है ।

कल्पना-वैचित्र्य का एक उदाहरण नागरीदास जी द्वारा लिखित दोहों में प्राप्त होता है, जिसमें प्रगा के प्रागन मे 'पेमा' सजाया गया है और प्रिय के मन पर घासन करने के लिए 'भदालत' की योजना की गई है ।

'भ्रमना प्रग आगी तनी घोपी साल सुरग

मनी मैग पति स्याह के पेमा पर उतग

हुक झुरसी बिच उरवली ऊकी मली गु तौर

पिय मन पति स्याहो करन रची भदालत और ।'

एक स्थान पर नेत्रों को क्या बाँधने वाला बनाया है, जो मोहन को 'सेनो' से विलीन रहने हैं तथा शोनागण 'इकटव' देखने रहने हैं । प्रयका मोहन के सचेतो को देखकर नम्र भी कथक बनकर क्या भी कहने लगन हैं । इस सावैदिक प्रेमालाप का आनंद नागरीदास श्रोता बनकर ले रहे हैं ।

'नैग कपड़ बाचत क्या मोहन सैन विलोव ।

पीवत श्रोता नागरी इह रस इकटव घोव ।'

'मीन विमल कपोल पर भलकी की लट' आ जाने से कवि कल्पना करता है, मानों मदन सुंदर लेप लिखने वाला मूंगी है जिसने बाँच पर बाफ लिखा है ।

'मीने विमल कपोल पर लगी छूट लट साप

पुस मबीग मुनसी मदन लिप्यो बाच पर बाफ ।'

१. 'हबिर रूप बीमल विमल सहज भरनई पाई ।

मनु अनुरागी दुगनि को रग रस्यो सपटाइ ।'

रस-तरंग, जवान सिंह, मुनि काति सागर संध, उदयपुर तथा पुरातरव मंदिर, जोधपुर ।

२. रसतरंग, जवान सिंह, मुनि काति सागर संध, उदयपुर ।

३. रस तरंग, जवान सिंह जी, पुरातरव मंदिर, जोधपुर ।

४. वही ।

५. वही । इस दोहे का प्रथम चरण 'मुबारक' के 'मलक-शानक' में दूसरे रूप में मिलता है । "मलक मुबारक निय बदन लटकि पती यो साफ ।" विषयवत्-विनोद, प्रथम भाग, प्रथम संस्करण, पृ० ३६८ ।

दूती के लिए गेंद का उपमान बनाकर कवि एक सरस दृष्य की सृष्टि करता है। ज्यों ज्यों कृष्ण राधा के पास विनती का संदेश भेजते जाते हैं, त्यों त्यों राधा और भी अधिक मौन ग्रहण करती जाती है। बार बार संदेश लाने और ले जाने में दूती चागान की गेंद बन गई है। रात्रि बीती जा रही है। मिलन की कोई आशा न देखकर कुछ भुंभलाहट से भरे प्रेम-उपालम्भ में दूती राधा से कहती है।

‘आवत जाति अरि हौं हारि रही री

ज्यों ज्यों पिय विनती करि पठवत त्यो त्यो तुम गढ़ मौन गही री।

तिहारे बीच परै सो वावरी हौं चौगान की गेंद बही री।

कृष्णदास प्रभु गिरधर नागर सुखद जामिनी जात बही री।”

जहाँ दृश्य वर्णनों की योजना है, वहाँ कवि की कल्पना अनूठी है। इस क्षेत्र में शृंगार युगीन संगीत-काव्यकार हिन्दी साहित्य में सर्वोच्च स्थान ग्रहण कर सकता है। दृश्य चित्रों में जो विशेषता १ न कवियों की है, वह यह है कि पाठक के सम्मुख दृश्य अपने वास्तविक रूप में खिंच जाता है। उसकी स्थिरता जड़ न रह कर चेतना को प्राप्त हो जाती है, जिससे पाठक, दर्शक बन जाता है।

उमंग से भरे हुए कृष्ण-राधा भूला भूल रहे हैं। सभी सखियाँ गान करती हुए उन्हें भुला रही हैं। प्रारंभ में कवि भूले पर बैठे या धीरे धीरे भूलते हुए कृष्ण-राधा की मुस्कान तथा सुगन्धित शरीर आदि का वर्णन करता है। धीरे धीरे भूले की गति में तीव्रता आती है। विनोद तथा गति के कारण केश भी अस्त व्यस्त हो जाते हैं, और गति तीव्र होने पर श्रम-विन्दु झलक आते हैं। प्रिय के ‘अंगों से लगी’ राग देश में गाती हुई राधिका अतीव सुन्दरी लगती है।

‘भूलत रंग उमंग सूं नव जोवन सुकुमारी हो।

भूलन आई सवै जु री कुंज भवत सुपकारी हो।

मृदु मुसकनि पिय भावती मुप सोभा सरसाती हो।

रंग रंगी पिय श्याम के नवल नेह हुलसाती हो।

सौवै लपट मधुप गन आवत अंग सुगंध सुहाती हो।

नव नवला सी भावती स्याम संग रस भाती हो।

नव नव रूप उजागरी सुन्दर सोभत भेसा हो।

भूलत विविध विनोद सू छूट छूट गए केशा हो।

स्वेद पेद तन झलक ही स्याम सुमदन नरेसा हो।

अंग लगी पिय स्याम के गावत राग जु देसा हो।

गुन गरवीली भावती अति सोभा सरसाई हो।

ललित हिडोरे छवि लसी प्रीतम के मन भाई हो।”

१. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० २२६।

२. रस-तरंग, जवान सिंह जी, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

उपर्युक्त चित्र में कल्पना के आधार पर चित्रण की सजीवता और गत्यात्मकता का प्रच्छा आयोजन हुआ है।

कृष्ण सताघो की धोट से राधा को झकेले झूलते देखकर मुग्ध होने है, यह दृश्य कवि की कल्पना को प्रसार देता है।

‘नयधर रसिक सात देय सतनि धोट वारं

सून तोर तोर मति बिसराई है।

झूलत रगोली की तरगन बड़ी हैं यो पटा

धोट चढ मानो धूँधट दरसाई है।’

धूँधट के भीतर दुलहिनी के बिबस लोचनो की ‘मीन केतु के मीन’ से समता देकर, कवि नेत्रो की चपलता का दृश्य सम्मुख रख देता है।

‘दुलहिनी लोचन बिबस है मोहन मुख छवि सीन

धूँधट में प्रकुसात मनु मीन केतु के मीन।’

दृश्य चित्रो की कल्पना में रास के चित्र विशेष रूप से सुन्दर बन पड़े हैं। रास का वर्णन पढ़ते समय, कृष्ण और राधा का सखियों के साथ किए गए रास नृत्य का दृश्य नेत्रो के सम्मुख उपस्थित हो जाता है। नृत्य की गति में भक्ति विवास स्पष्ट रूप से जान पड़ता है। सर्व प्रथम नर्तक और नर्तकी खड़े दिखाई देते हैं। संगीत की ध्वनि सुनाई देती है। पैरो की गति, सूर्य नृत्य, संगीत की बड़ी हुई तप के साथ नूपुरो की गति में वृद्धि, नर्तकियों के उत्साह में उमंग, चरम सीमा पर पहुँचा हुआ मृदंग का स्वर, नर्तको की नूपुर ध्वनि तथा एक दूसरे के प्रति अभिनयात्मक भाव आदि सब का चलि-चित्र सा लिखता जाता है। कवि की कल्पना में ये चित्र इतने स्पष्ट रहते हैं कि सजीवता स्वाभाविक रूप में आ जाती है।

रास मंडल में ऊपर कृष्ण की झलकें राधिका के कुडसों में उलझ जाती हैं, इधर राधिका की बेतर कृष्ण की बनमाला में ‘अरुभी’ रह जाती है। इस प्रकार ‘गौर और श्याम’ एक दूसरे से उलझ जाते हैं। इतनी देर आवेग में नृत्य करने के कारण पाँव झग-मगाने लगते हैं। मुहुट एक ओर झुकता है, चन्द्रिका दूसरी ओर जाती है, मिर के सख्त गूंगार रास के रस में मग्न हो जाते हैं, स्त्रियों के झल झपने स्थान से हट जाते हैं, केस गुधन से छूट छूट पड़ने हैं, हार टूट टूट कर गिर रहे हैं। यह सौन्दर्य राशि, नृत्य की इस अभिनय प्रवस्था में बिखरी पड़ रही है, जिसने मग्न्य का भी मन धक गया है, ता और जिस में सामर्थ्य है कि इसका वर्णन करे।

‘उत अरुभी कुडस झलक, इत बेतर बन माला हो।

गठर श्याम अरुभी दोऊ मंडल रास रसाना हो।

गर बहिया गति तेन भिन धम बस भिखमत भाया हो।

१. रास-तरंग, जवान सिंह जी, पुरातरंग मंदिर जोधपुर।

२. वही। यह बोधा जिसने अन्य कवि का ज्ञान पड़ता है, कवि ने इसे गीत की अन्तरा रूप में गण्य है।

डारे मन नै सवनि के डगमग डगनि डूलाया हो ।
 लेत बलैया रोम दोऊदोऊ पोंछत थन वारी हो ।
 नचत सनी अति रंग सौं बनी मदन अनुहारी हो ।
 उते लुको हो जब मुकुट हते चंद्रिका वारा हो ।
 भये रास रस मगन तन सर के सकल सिंगार हो ।
 खूटि खूटि अंचर गए, छूटि छूटि गए वारा हो ।
 अमिक रास रस रंग पै छूटि छूटि गए हारा हो ।
 कहत कहत कहाँ लगि कहें कवि मति मंद प्रकासा हो ।
 तिन के मांह विलास में कोरि कोरि कै रासा हो ।
 नागरिया दये रास में अगनि कलप विलाया हो ।
 मनमथ हू को मन मथ्यो कथ्यो कौन पै जाया हो ।”

संगीत काव्यकारों ने अलंकारों के द्वारा काव्य में कल्पना का परिचय तो दिया हो है, कहीं कहीं ऐसे सरस प्रसंगों की योजना की है कि इनकी मूल की प्रशंसा करनी पड़ती है ।

कृष्ण और गोपियों के प्रेम की अभिव्यक्ति के लिए गोरस-लाला की कल्पना में एक चित्र उपस्थित किया है, जिसमें गोरस बेचने जाती हुई सर्गों को कृष्ण मार्ग में रोकते हैं तथा गोपों-कृष्ण का परस्पर संवाद होता है । यह गीत ‘गरबा’ के लिए लिखा गया है, अतः नृत्योन्मुख सरस वार्तालाप है ।

‘गोरस मांगत गोरसिक । हो । चलन देत मग रौंक ।
 मगरत हैं किस दान कै । हो । पाँ रस नैनन ओक ।
 बदन नाहीं खालिनी । हो । अंग जोवन उरनात ।
 मुसकनि महरि मजेजन् । हो । शोभित सुंदर गान ।
 जावन माती फिरत है । हो । दान हमारे नार ।
 गरब गहेली खालिनी । हो । बोलत बचन सम्भार ।
 रूप लालची लाल हो । हो । मांगत नाहिन दान ।
 चलत कछु तुम और हो । हो । नानत नाहिन आन ।
 जोवन गर्व गहेलड़ी । हो । मानहुं मेरी दान ।
 गोरस मोहि चपाइये । हो । सैनन हाहा पात ।
 लाल कु मानत नाहि हो । हो । मोहि हडकी मग मांह ।
 लोक चतुर लप पाइये । हो । छाड़ौं मेरी बांह ।
 प्रेम छके दोउ विपन मधि । हो । मगरो दान निवार ।

१. नागरीदास छत, रस-तरंग, जवान सिंह जी, मुनि कांति सागर-संग्रह, उदयपुर । यह पद नागरी छाप से युक्त है, अतः नागरीदास छत है, परन्तु जवान सिंह के रस-संग्रह ‘रस-तरंग’ से उद्धृत है ।

नगधर प्यारी बुज भवि । हो । प्रीन छके सुकुवार ।”

कृष्ण और राधा के इस प्रेम भरे सवाद में बड़ी सजीवता है ।

गोपियों को मुरली से सदैव ही सौतिया डाह रहा है । सूर की गोपियाँ भी कहती थीं कि मुरली कृष्ण के अधरो पर सेट जाती है और अपने पैर दबवानी है, कृष्ण को टेढ़ा खड़ा कर देती है, इतने बप्ट देने पर भी ‘मुरली तऊ गोपालहि भावत’ । रमछान की राधा मुरली को अधरो पर रखने को मना कर देती है, ‘मुरली अधरान धरी अधरा न धरोगी ।’ लगभग वही भावना यहाँ मिलती है ।

‘मुरलिया भार भरी रो तैं मोहे नद लाल
पिय रस अधर लगी निसदिन तू मोनि सुहाय ।
बिहरत अधर पलव सय्या पर पिय मुप लगी सुहाय ।
धुनि मुनि विकल भई हम तलफत लाग्यो बिरह दहाय ।
नगधर पिय मुप लाग लाग कै तू बैरिन भति पाय ।”

‘मुख लगना’ मुहावरे का बड़ा सुन्दर प्रयोग है । बप्ट देने वाले व्यक्ति के लिए स्त्रियों की भाषा में ‘खाए जाने’ का प्रयोग प्रचलित है । वही प्रयोग यहाँ है कि ‘कृष्ण के मुँह लग कर, तू हमें न खाए जा ।

सरस प्रसंगों के अतिरिक्त उचित चमत्कार भी इस नाट्य की विशेषता है । यह भी कवियों की कल्पना शक्ति का परिणाम है । गोधूलि की बेला में घर लौटती हुई गोपी को कृष्ण मार्ग में रोक लेते हैं । गोपिका अपने आँचल को छुड़ाने के लिए अपनी सास का डर दिखाती है, ऊँचल बघन की याद दिलाती है और फिर कृष्ण को संजित करने के लिए बलि से दान माँगने की बधा पर व्यग्न करती है । ‘बलि से दान माँगा था, तब तो वामन (बोने) हो गए थे, अब देखो, हम से दान लेकर बलि छवि को प्राप्त करते हो । कृष्ण को परास्त करने में यह उक्ति सहायक होगी है ।

‘राग गौरी बीनालो ।

बैर गोधुरिक भई, रोकी सँ भग भाग, छाड देहो अधरा ग्रह सानु मुन
पायो है ।

नगधर रसिक साल प्रेम मनवारे प्यारे, रूप रस भीरई घोदान हटलाय
हो ।

साज हूँ कूड़ हूँ स्याम मेरी यह भानी बात, भावें दधि धोमे मे, ऊँचल
बधाय हो ।

बलहूँ पँ माग दान वामन गए हो देखो हम हूँ पँ दान ले के वीन छवि
पाय हो ।”

१. रसतरंग, जवान सिंह जी, पुरातन्त्र मंदिर जोधपुर ।

२. वही ।

३. रस तरंग, जवान सिंह जी, मुनि कीर्ति सागर-समूह, जयपुर ।

संकेतों के द्वारा कृष्ण तथा राधा के भावों को बताने के लिए दूतियों ने विचित्र कल्पनाएँ की हैं। वन्द कमल से रात्रि का संकेत, पानी की बूंदों से आँसुओं की ओर संकेत प्रसिद्ध ही है। प्रतापसिंह जी 'व्रजनिधि' की रचना में भी कुछ इसी प्रकार की कल्पना है।

‘रागसारंग वृंदावनी, खयाल (जल्द तिताला)
पिय प्यारी भोजन भेलेहूँ करत मनो मन हारे ।
कांसों कनक रु सुवरन चौकी रचना रचि ललिता जु धरें ।
भक्ष्य भोज्य अरु लेज्य चोज्य ओ चोस्य पेय लें अमित भरें ।
गुपचुप लाय प्रिया मुख दीनी अर्द्ध पान ले आप करें ।
समुझि सकुचि चतुराई को प्यारी नैनन मांझ लरे ।
खांड खिलोना नटनी लेकरि प्रीतम के सनमुखहि अरे ।
नोक ठंठोलहि समुझ लाल जू हसनि दसन से फूल भरे ।
श्री राधे व्रज-निधि को कौतिक सखियां अंखियन मांह चरें ।’

भाषा तथा शैली

काव्य का सौन्दर्य भाषा ही में निहित है। शृंगार युगीन संगीत-काव्य की विशेषता का सौन्दर्य है। व्रज भाषा का जो रूप राजाश्रित कवियों के द्वारा निर्मित हुआ है, उसमें फ़ारसी के प्रभाव से विशेष माधुर्य आ गया है।^१ इन कवियों का शब्द-चयन संगीत से पूर्ण है, अतः नाद तत्त्व इसमें विशेष है। चित्रोपमता, गत्यात्मकता, आलंकारिकता, प्रभावोत्पादकता आदि इस काव्य की भाषा के गुण हैं। काव्य-गुण ओज, प्रसाद तथा माधुर्य, रसानुकूल प्राप्त हैं। शब्द शक्ति की प्रचुरता है। अनुकरण मूलक शब्दों के प्रयोग से ध्वन्यात्मकता की सृष्टि की गई है।^२ इस काव्य का साधन तथा साध्य दोनों ही संगीतात्मक होने के कारण इस काल की रचनाओं में अनुकूल छन्दों का प्रयोग प्राप्त होता है।

संगीत-काव्य की भाषा सर्वत्र व्रज ही है। संगीत विषय के लिए प्रयुक्त व्रज का ऐसा उपयुक्त स्वरूप इन काव्यों में देखकर यह अम होने लगता है कि संगीतात्मकता ने

१, व्रजनिधि ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २६८ ।

२. “The sweetness and melody of Brij Bhasa appealed powerfully to the nobles of the imperial court at Agra, and their contact proved highly beneficial to its growth. In the hands of hindu officers who had learnt Persian, the language lost its old crudity, and became sweet, chaste, and artistic”. History of Muslim Rule. Ishwari Prasad, p. 543.

३. “संगीतमयता के गुण की वृद्धि शब्दों की मैत्री तथा भावानुकूल ध्वनि वाले शब्दों की योजना से भी होती है।” अष्टछाप और वल्लभ संप्रदाय, डा० दीन दयाल गुप्त, द्वितीय भाग, प्रथम संस्करण, सं० २००४, पृ० ७६१ ।

व्रज का यह स्वरूप बना दिया, अथवा व्रज भाषा के स्वामात्रिक माधुर्य ने कवियों ने सगीतारमकता ला दी। व्रज भाषा का साहित्यिक रूप यहाँ पाया जाता है, अधिकतर तत्सम शब्दों का प्रयोग है। तत्सम का भी प्रचुर मात्रा में प्रयोग मिलता है, घट वही भी काव्य में विलम्बता नहीं आने पाई है।

तत्सम शब्दावली में भरव के रूप-वर्णन का एक चित्र है—

‘उज्जल गात सोहात सुधा सम

उज्जल वस्त्र विराजत तँसो ।

सौम जटा मनि कुडल नानन

कण्ड विपे विपसोम सो जँसे ।”

तद्भव शब्दों के निर्माण में इन शब्दों का शब्दा की बोधलता की धीर ध्यान रहा है। इस दृष्टि से भाषा में निम्न परिवर्तन दिखाई देते हैं। अधिकतर ‘स’ को ‘स’ तथा ‘स’ को ‘श’ में परिवर्तित कर अनेक शब्दों का तद्भव रूप बन गया है। ‘विशाल’ का ‘विसाल’, ‘सीमा’ का ‘सीम’, ‘विश्राम’ का ‘विसराम’ शब्द बन जाता है।

तत्सम शब्दों की मात्राएँ हटा कर तथा जोड़ कर भी तद्भव शब्द बनाए गए हैं। ‘प्रिलोचन’ के स्थान पर ‘प्रलोचन’, ‘मानद’ का ‘प्रनद’, ‘ललाट’ का ‘लिलाट’ हो गया है। वही अक्षरों का शेष तथा वृद्धि भी हो जाती है। ‘परिवार’ का ‘परवार’, ‘प्रिगूल’ का केवल ‘सूल’, ‘उज्ज्वल’ का ‘उज्जल’, ‘स्वरूप’ का ‘सरूप’ हो गया है। ‘मालव बोधिक’ शब्द का रूप ‘मालकोषिक’ अथवा ‘माल बोल’ इसी प्रकार बन गया है।

संयुक्त वर्णों में कठोरता आ जाती है, अतः एक संयुक्त वर्ण को तोड़ कर दो वर्ण बना लिए हैं, अथवा दोनो वर्णों में से एक ही रख लिया गया है। अतः ‘धनाश्री’ का ‘धनासरी’, ‘मुकु’ का ‘मरकु’, चंद्र का ‘चद’, उद्योत का ‘उदोत’ ‘बागेवरी’ का ‘बागेसुरी’ अथवा ‘बागेसिर’, ‘भूति’ का ‘भूरति’ बन गया है। इन शब्दों में कोमलता आ गई है। शब्द के प्रारम्भ में यदि संयुक्त वर्ण हो तो प्रारम्भ के अक्षरों का अवयव ही शेष हो जाता है, जैसे ‘स्फटिक’ का ‘फटिक’। ध्वनि में कोमलता लाने के लिए अल्प प्राण से महाप्राण और महाप्राण से अल्पप्राण बना दिया जाता है, अतः ‘घ’ के स्थान पर ‘ग’, ‘ब’ के स्थान पर ‘ग’ बन गया है। ‘प्रकाश’ के स्थान पर ‘परकाश’ ‘प्रवट’ के स्थान पर ‘परगट’ हो जाता है।

कोमलता लाने के लिए आवश्यकतानुसार वही वही स्वरों तथा व्यंजन का योग कर लिया जाता है। ‘उत्सास’ का ‘उन्हास’, ‘जरी’ का ‘जहरी’ ‘मुसकान’ का ‘मुम्पान’ बन जाता है।

‘ज’ का ‘य’, ‘य’ का हर स्थान पर ‘ज’, ‘ण’ का ‘न’, ‘व’ का ‘व’, ‘व’ का ‘ज’, ‘ड’ का ‘ड’ हो गया है। ‘जवान सिंह’ का ‘यवान सिंह’, ‘योगिनि’ का ‘जोगिनि’, ‘पृथ्वी’

का 'जुवती', 'कल्याण' का 'कल्यान', 'मणि' का 'मनि', 'करुणा' का करुना, 'तोड़ी' का 'तोडी', 'पहाड़ी' का 'पहाडी', 'बहुरि' का 'बहुरि', 'बंगाली' का बंगाली, 'वसंत' का 'वसंत' आदि शब्द इसके उदाहरण हैं।

शब्दों का बहुवचन बनाने में 'नि' का योग करके तत्सम शब्दों की कठोरता को कोमल कर दिया गया है। 'जटा' का 'जटानि', 'पक्ष' का 'पपोवन', 'तरंग' का 'तरंगन' आदि शब्दों को इसी प्रकार कोमल बनाया गया है।

इसके अतिरिक्त लोक-प्रचलित तद्भव शब्दों का भी प्रयोग है। 'वसत्र' के लिए 'वसन', 'गर्जन' के लिए 'गाज', 'मस्तक' के लिए 'माथा' ऐसे ही प्रयोग हैं।

संगीत की लय के लिए आवश्यकता पड़ने पर दीर्घ मात्राएँ लघु और लघु मात्राएँ दीर्घ बन जाती हैं। 'गरे' को 'गरै', 'आसावरि' को 'असावरि', 'यौवन' को 'जोवन', 'माथे' को 'माथै' का प्रयोग इसी प्रकार हुआ है।

शृंगार-युगीन काव्य की भाषा मूलतः ब्रज है, परंतु इसमें देशज तथा विदेशी दोनों भाषाओं के शब्दों का मिश्रण है। इसके दो कारण हैं। एक तो संगीत समस्त उत्तर भारत के राज्याश्रय में फैल गया था, दूसरे संगीत सीमा में बाँधी जाने वाली कला नहीं है, अतः शास्त्रों, ग्रन्थों अथवा गेय गीतों के द्वारा समस्त राज्यों में प्रचारित हो गया। यही कारण है कि प्रत्येक देश तथा गायक के अनुसार भाषा में परिवर्तन आ गया। जैसा शृंगार युगीन परिस्थितियों के अध्याय में बताया जा चुका है कि संगीत को न केवल दिल्ली दरबार में वरन् अधिकांश रूप में रियासतों के नरेशों तथा सामन्तों के दरबारों में आश्रय मिला था, अतः यह संगीत काव्य एक प्रदेश में सीमित नहीं रहा और सभी प्रदेशों के लिए लिखा गया। संगीत प्रेमी नरेशों के उत्साह के कारण संगीतज्ञों का एक से दूसरे राज्यों में आना जाना भी भाषा के मिश्रण का एक कारण बन गया। भाषा के ब्रज रूप में उन प्रदेशों के शब्द आ गए, जिनमें कवि अथवा कवियों का संगीत पहुँचा, फलस्वरूप देशज भाषाओं में राजस्थानी, अवधी, बुंदेलखंडी, पंजाबी तथा बंगाली सभी प्रभाव कहीं न कहीं पड़ा।

शृंगार युगीन संगीत काव्य का निर्माण मुगल वादशाहों के संरक्षण में विशेष रूप से हुआ, अतएव अरबी, फारसी तथा उर्दू के शब्दों का आ जाना स्वाभाविक था।

देशज शब्दों में सबसे अधिक राजस्थानी बोलियों का प्रभाव पड़ा है। अधिकतर संगीत काव्यकार भी राजस्थान में राजा हुए हैं, अतः कुछ पद तो केवल राजस्थानी ही में लिखे गये हैं।

‘आज रंगभीनी है जी रात ।

सुघड़ सनेही म्हारे महल पधार्था मिलस्या भर भर गात ।

रंग महल में रंग सूं रमस्यां, करस्यां रंग री वात ।

‘वृजनिधि’ जी ने जावा न देस्यां होवाथी नै परभात ।’

राजस्थानी से प्रभावित ब्रज का प्रयोग तो बहुत अधिक प्राप्त होता है।

‘पारोसन कु मैं भपनाई बबहु न ले बहु नांव ।’

‘देख्यो नगधर छैल अनोपो जण जण नो मन तोलें ।’

‘पिय मन रो अधिकारो दूर गया सुप सेजा री सैल मे ।’

उपयुक्त उदाहरणों में कु (की), जण जण (जन जन), रो (का) का प्रयोग राजस्थानी है।

राजस्थानी के प्रतिरिक्त पंजाबी का प्रयोग भी अधिकतर दृष्टिगत होता है। केवल पंजाबी में सिखे गए भीत भी प्राप्त होते हैं। पंजाबी तथा राजस्थानी दोनों से मिश्रित ब्रज में भी और केवल पंजाबी मिश्रित ब्रज में प्राप्त होते हैं। केवल पंजाबी में लिखा गया ‘ब्रजनिधि’ का एक पद है,

‘ईमन

तपदे वखण नू मैडे नैन ।

दिल दे छदर हूका उठ दो रैन दिहा नहि बैन ।

बेपरवाही नय महर दा मुधि मैडो नहि लैन ।

बिसनू भाला गल्ला सईये ‘ब्रजनिधि’ ब्रज सुख दें ।’

पंजाबी के बार-बार-विन्ही तथा दादो ‘नू’, ‘दा’, ‘नाल’ ‘साल’, ‘बग’ का प्रयोग तो पर्याप्त मात्रा में मिलता है।

‘मैनु दिल जानी मोहन भाव दानी ।

‘नद दानी धुर धारा भावदा ।’

‘ये तो मन भावदा मुजाण ।’ आदि।

मिश्रित भाषा का एक सुंदर उदाहरण, मानसिंह जी कृत एक खयाल में प्राप्त है।

‘बगो ए बलाद नी ।

बग्य दावडा पिलाय दे । अस्ताई ।

बाई पर भायो छै भाव मनवातडी ।

ऊनै ग्यु रू बिलभाय है ।

बाई पर भारे के बारे बारणे ।

तीजी ठौर न जाण दे ।

बाई धारो ऊरे रो उणिहारो एव सी जी मुं बिलम रह सो ।

१. मान सिंह कृत ध्रुपद और खयाल, मुनि कान्हो सागर-संग्रह, जयपुर ।

२. गीत संग्रह, जयान सिंह, पुरातत्व मंदिर, जोधपुर ।

३. मानसिंह कृत ध्रुपद और खयाल, मुनि कान्हो सागर-संग्रह, जयपुर ।

४. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २६८ ।

वाई जी सूंथीड़ी सो पिय्या मतवालो हूँ इसो चीसरो कढाय दे ।^१

‘चंगी’ तथा ‘नी’ का प्रयोग पंजाबी है तथा अन्य राजस्थानी शब्द प्रयुक्त हैं ।

ब्रज में पंजाबी क्रियाओं का प्रयोग भी प्राप्त होता है ।

‘सलीने स्याम ने मन लीता

रत्त दिहाडे कल नहि पड़दी क्या जाणां क्या कीता ।’^२

इसी प्रकार वुंडेलखंडी, अवधी आदि भाषाओं के शब्दों का भी प्रयोग मिलता है ।

देशज भाषाओं के ग्रामीण प्रयोग भी यत्र तत्र प्राप्त हैं । ‘गलवहियां’, ‘खरभर’,

‘पीढाय’, ‘हरियाली बनो’, ‘वनड़ा’, आदि शब्द इसी प्रकार के हैं ।

फ़ारसी, अरबी तथा उर्दू के शब्दों का प्रयोग बहुत अधिक मात्रा में प्राप्त है । अनेक पद उन्हीं भाषाओं तथा शैली में लिखे गए हैं । उर्दू के शब्द तो ब्रज भाषा का एक अंग बन गए हैं ।

फ़ारसी मिश्रित उर्दू का एक ध्रुपद कृष्णानन्द व्यास देव ‘रागसागर’ के ‘राग-कल्पद्रुम’ में संग्रहीत है ।

‘वैटुल्ला सरीक अल्ला अभी कुदरत ।

रट दुसरो कीनो रसूल जगत सुहाग ।

आप करतार कर सुत हैदर दीयो नवी को

तुम कर बसी सुघारो उमद को ।

दीन भजव तुम मदीन इलम आली ।

वहां हसन हुसैन दोड करत सेवा बन्दगी ।

हक आरवदीन आंख दसा मुदवाकर ।

जाफर काज मरजात की हकीतकी न

कीतक वादी न अशकरी आश पूरण में

हदी महम्मद हादी रदनुमा ।’^३

संगीत काव्यकारों को उर्दू भाषा इतनी प्रिय लगी कि ब्रज के समान ही उर्दू में एक बड़ी संख्या में ‘रेपता’ पद लिखे हैं ।

‘दर खाव मुझे दाद सोच दई निर्दई ।

तड़फूँ हूँ बेकारारी में बस बावरी भई ।

खोया हवास होश-बजा किस सेती कहूँ ।

आतिश विरह की मेरे तन मन में आ छई ।

पैगाम आया प्यारे का सुन खुरंमी हुई ।

सद शुक्र वजा लाई भला अब तो सुधि लई ।

१. मानसिंह कृत खयाल, मुनि कांति सागर संग्रह, उदयपुर ।

२. वृजनिधि-प्रांथावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० १६६ ।

३. लखनऊ यूनिवर्सिटी लाइब्रेरी; संगीत नाटक अकेडमी पुस्तकालय, न्यू देहली ।

पूछे थी हकीकत में 'ब्रजनिधि' की जुवानी ।
कि इतने में कहा कि नहीं पाती !पिया दई ।
पाती लयाय छाती से बैठी थी वाचने
सुलने न पाई खाम मेरी आस खुल गई ।"

उद्गू शब्दों का प्रयोग ब्रज भाषा में विखरा सा जान पड़ता है ।

'प्रिय दूग बिहरन का करी मनमय परस पिरास ।'

'कँफ भरी अक्षियन सू हेनो भारत छिन छिन गवं गहेली ।'

हुस्न दिखाइ साबले प्यारे मन जवरी सँ लीया ।"

'दिल', 'स्फा', 'बेवफा', 'महर', 'धजब', 'जुदाई', 'नउर' आदि उद्गू शब्दों का माहुल्म है ।

इन रचनाओं में खड़ी बोली के निया रूप भी पर्याप्त मात्रा में प्राप्त होने हैं । यह अधिकतर उद्गू के प्रभाव के कारण थाया है ।

'सुनकर दिया जवाब बिहसि 'ब्रजनिधि' प्यारे,

मुझको तो प्यारी एव तू ही क्यों भ्रज रही ।"

'राधे पियारी तुम तो डोना सा कर गई हो ।' आदि ।

विदेशी भाषाओं में उस समय तक प्रवेशी भी भारत में आ चुकी थी । प्रवेशी से हिन्दी का सम्पर्क उस समय तक स्थापित नहीं हुआ था, अतः अधिक शब्दों का माना ताँ अमम्भव था, परन्तु एक दो शब्दों का प्रयोग यह चरितार्थ कर देता है कि प्रवेशी भाषा भी किसी सीमा तक इन बहिषा को परिचित बना चुकी थी ।

'राग सारंग (चौनाल)

बैठे दोऊ उसीर—बगला में ग्रीष्म मुख बिलसत दपति-वर" में 'बगला' शब्द प्रवेशी के 'बगलो' शब्द से आया है ।

संगीत-काव्य में शब्द-चयन माधुर्य तथा साहित्य की दृष्टि से किया गया है, अतएव अधिकतर बोमल यणों का प्रयोग किया गया है । सयुक्त तथा द्वित यणों का प्रयोग यथा सम्भव नहीं किया है । शब्दालंकारों के सहारे भाषा को सुन्दर बनाया है । संगीत सम्बन्धी रचनाओं में श्रुति माधुर्य है, अतः श्रुत्यानुप्रास का अधिकतर प्रयोग है ।

१ ब्रजनिधि संवाधली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० ३२१ ।

२ रस-तरंग, जवानसिंह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

३ रस-तरंग, जवानसिंह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

४ ब्रजनिधि-प्रणयवती, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० १६२ ।

५ वही, पृ० २१७ ।

६ वही, पृ० ३१३ ।

७ वही, पृ० १२६ ।

‘अति लाल लसै दुति अंतर की, तन में तरुनाई कछु सरसै ।’
 ‘भूपन भाई जनाई कछु मुस्कयाई तवै बहुते ललचानी ।’
 ‘लोनी लसै दुति देह की यो लपि गोत कपोत को लाज रह्यो है ।’
 ‘मीठे मीठे वैन चित चैन दैन कहि कछु मुस्कयाई उपजावत मदन को ।’

उपर्युक्त पंक्तियों के आधार पर हम कह सकते हैं कि ल, स, त, द, न, म आदि अक्षरों के बारम्बार प्रयोग से पदावली में लालित्य आ जाता है। यह श्रुति-माधुर्य संगीत-काव्य के लिए अत्यंत आवश्यक है।

संगीत की सृष्टि करने के लिये शब्दों का चुनाव ऐसा किया गया है कि शब्दों में माधुर्य श्रवित होता सा जान पड़ता है।

‘निकसि निकसि मंडलनि तैं लेत ललित गति लाला हो ।

देखि देखि अंकन भरति रीभि रीभि बस वाला हो ।’^१

ऐसे उदाहरणों से यह काव्य भरा पड़ा है। मधुर बनाने के लिए ही द्वित्त तथा संयुक्त वर्णों का प्रयोग नहीं किया गया है। अतः ‘हर्प’ के स्थान पर ‘हरप’, ‘सन्मुख’ के स्थान पर ‘सनमुप’ हो गया है।

‘सब जन हरप बघाई कीरत सनमूप गाई ।’^२

इन रचनाओं की भाषा में संगीतात्मकता निहित सी हो गई है, अतः अक्षरों तथा शब्दों की आवृत्ति मात्र से ही काव्य में गेयात्मकता आ जाती है। शब्दों तथा अक्षरों के चुनाव में अधिकतर न, ल, स, त आदि कोमल वर्णों का प्रयोग किया गया है। संगीत इन शब्दों से भङ्गृत सा होता है। जहां ट, ज, क आदि कठोर अक्षर आते भी हैं, वहां उनको भी मधुर वर्णों के सहयोग से सरस बना दिया गया है।

‘जमुना तट बंसी बट छैया ठाढ़ो वैन बजावे हो हो ।

कोड-इक नट नागर रस सागर गुन आगर गुन गावै हो हो ।

गलबहियां दै के प्यारी को राग सुनाय रिभावै हो हो ।

रसिक सिरामनि स्याम सुंदरवर ब्रजनिधि हियो सिरावै हो हो ।’^३

भाषा को संगीतात्मक बनाने में अनुप्रास सबसे अधिक सहायक होते हैं। छेकानुप्रास तो इतना अधिक है कि उसकी गणना ही व्यर्थ है। वृत्त्यानुप्रास, श्रुत्यानुप्रास तथा अन्त्यानुप्रास सभी का प्रयोग प्रचुर मात्रा में किया गया है। अनुप्रास की विशेषता यही है कि एक अक्षर की बार बार आवृत्ति होने से स्वयं ही एक स्वर-लहरी का निर्माण हो जाता है। उसको पढ़ने से स्वाभाविक रूप से पाठक के स्वर में लय उत्पन्न हो जाती है। वही लय रचना को संगीत से पूर्ण बना देती है।

‘मुख दीन मलीन बरे पट को कर वीन लिये मुरझाई रही ।’
 में ‘ईन’ की पुनरावृत्ति मधुर है।

१. रस तरंग, जवानसिंह, पुरातरुचि मंदिर, जोधपुर।

२. वही।

३. ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० १५६।

‘रति सी रमनी रति मंदिर मे पति बेलि बलानि रिभावन है ।’

‘लगी जपावन भावन की जुनि आवन शवन तानन है मन ।’

ये त्रमश र, त तथा ‘आवन’ के बारम्बार प्रयोग करने से श्रुति-माधुर्य उत्पन्न हो जाता है ।

संगीत-काव्य की अधिक प्रभावपूर्ण बनाने के लिए अनुकरण मूलक शब्दों का प्रयोग किया गया है, जिसमें यह काव्य नाद-तरंग से सम्पन्न हो गया है । जो शब्द अपना अर्थ स्वयं ही प्रतिध्वनित करने हों, वह काव्य का सामर्थ्य तथा संगीत दोनों ही प्रदान करते हैं और इसी प्रकार काव्य की प्रभावोत्पादक शक्ति में भी वृद्धि हो जाती है । अनुकरण मूलक शब्द कार्य व्यापारों, वानावरण के सजक अवयवों तथा आभूषणों के लिए प्रयुक्त हुए हैं ।

रात्रि भर जागते रह कर पनि के साथ केलि कीडाएँ करते रहने के कारण ‘मधु माधवी’ के शरीर में शिथिलता था गई है, परन्तु प्रेम में पगी है, घत माना मंदिरा के बहुत प्रसन्न पान करने से छह गई हो, ऐसी भावना हो गई है । इसके कारण नेत्रा में आलस्य, निद्रा, प्रेम प्रसन्नता, प्रेम प्राप्ति का सन्ताप, आत्म विश्वास मंदिरा का उन्माद तथा सब भावों के साथ प्रिय को फिर देखने की अभिलाषा, एक पक्ष में था गई है ।

सब अंग धकी, मधु माध छकी, छत्रि देपन का प्रसिपा बलकै ।”

इस पक्षि में ‘धकी’ शब्द सुनते ही गायिका का शिथिल होकर गिरता हुआ शरीर दिखाई देता है । ‘छकी’ शब्द सुनकर प्रेमोन्माद के आधिपत्य से झूमता हुआ मुख सम्मुख आता है और ‘लनकै’ शब्द से आत्मा में मृग देखने की अभिलाषा, आलस्य, अत्यन्त सीधे बाह्य प्रेम आदि भावों का परिचय मिलता है । ये शब्द कार्य व्यापारों के अनुकरण पर रखे गए हैं । इसी प्रकार हृदय के उछल हुए भावों के लिए ‘चरजत तरजत’ शब्द का प्रयोग, ‘झूँड में आती हुई स्त्रियों के लिए ‘झूँडन धूमत भाव’ अपना अर्थ स्वयं ध्वनित करते हैं । आभूषणों से युक्त स्त्रियों के झूलने पर ‘झूलत भ्रमक भ्रकोर नमै,’ कहने से झूलते हिलने पर आभूषणों से निकली हुई ध्वनि स्वयं सुनाई देने लगती है । सता, सुमनों में मरे होने के कारण अपने यौवन का प्रदर्शन ‘लहकि लहकि’ कर करती है । ‘लहकि लहकि’ शब्दों से आत्म प्रदर्शन, आत्म-मौन्दर्य का आभास, आनन्दानुभूति को अपने में सीमित न रख सने का अर्थ, ध्वनित होता है ।

१ राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातरंग मंदिर, जोधपुर ।

२ “अरी यह मन चरजत तरजत हो । बाली प्यारी । राध्यों नाहि रहाय ।”
रस-तरंग, मुनि कांति सागर-सप्तह, जयपुर ।

३ “झूँडन धूमत भाव । बाह बा । फागुन र ग बढाव । बाह बा ।” यही ।

४ “झूलत भ्रमक भ्रकोर नमै अग्नि जगधर धिय मन भाई ।”

रस-तरंग, जवानसिंह जी, मुनि-कांति सागर सप्तह ईश्वरपुर ।

५ “लहकि लहकि सता सुमन सुनार रही लहकि सुगंध अ ग रंग उपजाव है ।”

गीत सप्तह, जवानसिंह जी, पुरातरंग मंदिर जोधपुर ।

लाक्षणिक प्रयोगों में प्रचलित मुहावरों का प्रयोग पर्याप्त मात्रा में देखने में आता है। 'विक जाना' अपने आप को समर्पण करने के अर्थ में प्रयुक्त होता है, अतः गोपी कृष्ण से कहती है—

‘कान्हां तैं मेरी पीर न जानी ।

बिन देखे तलफों दिन-रैना छवि को निरखि लुभानी ।

‘अरे निरदई निठुर नंद के अंखियन बरसत पानी ।

ब्रजनिधि तेरी चितबनि मांही को तिय नाहि विकानी ।’^१

कृष्ण ने ‘श्रीश पर अमित दुति चंद्रिका’ धारण की है। ‘उर पर लाल बनमाल, कटि पर पीत पट’ कसा है। ‘गजगति, से चलकर बांसुरी बजाता है, फिर मुस्कुराकर ऐसी चितवन से देखता है कि ‘जब से नैनो ने निहारा है, तब से सुधि हार दी’। दुखी होकर नायिका कहती है ‘यह विहारी छवि देखकर तो मेरा मन, न घर का रहा न घाट का ।’

‘नैननि निहारी सुधि हारी या विहारी छवि

तब तैं न मेरो मन घर को न घाट को ।’^२

‘घर का न घाट का’ मुहावरे का सुंदर उदाहरण इस उक्ति में मिलता है।

‘हाथ मलना’ या ‘हाथ मलते रह जाना’ का प्रयोग तभी होता है, जब अपनी अधिकार-प्राप्त वस्तु किसी और के द्वारा ले ली जाए। इसका बड़ा सुंदर प्रयोग यहाँ मिलता है। श्याम के साथ नृत्य करती हुई राधिका जरतारी सारी में झिलमिलाते हुए शरीर के साथ ऐसी शोभायमान हो रही है कि दामिनी उस दृश्य को देखकर ‘हाथ मलती’ रह जाती है। श्याम घन में गौर-वर्ण के साहचर्य से उत्पन्न, सौन्दर्य की अधिकारिणी अभी तक दामिनी ही थी।

‘रास में रसीली रावे स्याम संग नाचे

जरतारी सारी लसै भीना झिलमिल गात

नाचत श्याम संग भावती, मलै दामिनी हाथ ।’^३

१. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० १७३।

२. ‘श्रीश पर सोहत अमित दुति चंद्रिका की।

बानिक रह्यो है बनि ललित ललाट को।

राजत उदार उर पर बनमाल लाल।

कटि पट कसत पिछौरा पीत पट को।

गज गति ऐवो बर बांसुरी बजैवो मृदु।

मुसुकि चित्तवो चित चेटक उचाट को।

नैननि निहारि सुधि हारी या विहारी छवि

तब ते न मेरो मन घर को न घाट को ।’

ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० २६१।

३. रत्न-त्तरंग, जवान सिंह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

‘भाद भोक्ता’ का अर्थ होता है, समय ध्येय गवाना अथवा जो कुछ उपनयन किया, उसका कोई उपयोग नहीं किया, वह सब भाद में ही भाक दिया। कवि इसका प्रयोग अपने मन को शिखा देते समय करता है।

‘भाज लौ तो तेरी कही कही सब हेरी अब
लोक लाज भार लै व भार ही म भोविये।’

लक्षणा तथा व्यञ्जना का मिश्रित रूप इस उद्धरण में प्राप्त होता है।

प्रिय के प्रियन की ‘लगन’ अग्नि में भी अघिक है, अग्नि तो जल से बुझाई जा सकती है, परन्तु ‘लगन’ तो तभी बुझेगी, जब प्रिय धाकर मिलेगा। कृष्ण स स्पष्ट रूप से यह न कहकर कि ‘भामो, मेरी लगन को तृप्त करा’ अपनी इच्छा का संकेत मात्र किया गया है।

लगनि अग्नि हूँ तैं अघिक निस दिव जारे जीय।
प्रगट अग्नि जल तैं बुझै लगनि भिन जो पीय।’

ध्याग पूर्ण वचन बोलकर गोपिकाएँ कृष्ण के प्रति अपना प्रेम प्रकट करती हैं, अतः ऐसे ही कथनों में उक्ति चातुर्य भी मिल जाता है। बार बार कृष्ण और भगवान् राधा के वर के बाहर की बात है, अतः कृष्ण के प्रति व्यंग्यशक्ति करती है।

‘धरी धरी को हसना हा कैसे बन आवे ?

है कोउ तेरे बवा की धरी भिन उठ पड़ा लागि भनावे।’

‘धरो धरी’ में कृष्ण से कैसे काम चलेगा ? पाँव पड़ कर मनाने का कठिन कार्य निम्न प्रति नहीं हो सकता। कोई तुम्हारे बाबा की दासी तो नहीं हूँ, जो निश्च उठकर पाँव पड़कर मनाए ?’ राधा की भोली व्यंग्यशक्ति सुनकर ही कृष्ण मुग्ध हो जाते हैं और ‘गिरधर नागर राधे राधे राधे’ गाने लगते हैं।’

कृष्ण और राधा के प्रेम वर्णन में उक्ति-व्यंग्यशक्ति भी प्राप्त हो जाता है। पपीहा ऐसा निष्ठावान पक्षी है कि केवल स्वाति-नक्षत्र से ही तृप्त होता है, और कोई भी जल वण उसे संतुष्ट नहीं कर सकता, अपने प्राणों की पपीहे से समता करते हुए राधा कृष्ण से कहती है कि ‘हम तो भोलें हैं, तुम चतुर प्रेमी ही, प्राणों को पपीहा जल कर ही प्यासा मार रहे हो।’ अपनी दुर्बलता प्रकट हो जाने पर राधा के मन में हम्मा सा परचाउप है। यही इस पंक्ति से व्यञ्जित हो रहा है कि ‘जलने हो न।’ कि तुम्हारे समान कोई और नहीं है, जो इन प्राणों की प्यास बुझा सके।’

१. अजनिधि-अन्यावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २८७।

२. वही, पृ० २८४।

३. कृष्ण दास कृत पद, अजनिधि अन्यावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २२७।

४. ‘अब तो कठिन भई मेरी धाली तो बिन सासन और न भावै।

कृष्ण दास प्रभू गिरधर नागर राधे राधे राधे भावै।

कृष्ण दास कृत पद, अजनिधि अन्यावली, पुरोहित हरिनारायण शर्मा, पृ० २२७।

‘हम भोरी तुम चतुर सनेही कीन रची विवना यह आनि ।

आनंद घन ह्वे प्यासन मारत प्रान पपीहा जानि ।’^१

उक्ति-चातुर्य कवि की प्रतिभा का परिचायक है । कवि साधारण सी बात को इस प्रकार कहता है, जिसमें कुछ चमत्कारिता आ जाए । वियोग की अग्नि ने बड़ी कठिनाई उपस्थित कर दी है । ‘मन में रखती हूँ तो तन जलता है, और कहती हूँ तो मुख जलता है ।’

‘सजनी वान वियोग की कठिन बनी है आइ ।

मन में राखे तन जरे, कहूँ तो मुख जरि जाइ ।’^२

यह तो सभी जानते हैं कि ‘गांठ पड़ने’ से सुख नहीं मिलता, परन्तु ‘गंठजोड़े की गांठ’ में रंग चीगुना हो जाता है । त्रिविधाभास अलंकार के आधार पर ‘गंठ जोड़े की गांठ’ अर्थात् त्रिवाह के प्रेम बन्धन की ओर इंगित किया है ।

‘गांठ परै मुख होइ नहि यह सब जानत कोइ ।

गंठि जोरे की गांठि में रंग चीगुनो होत ।’^३

कहीं कहीं साधारण रूप से कही गई उक्तियों में प्रच्छन्न भाव-संकेत के द्वारा सौन्दर्य की सृष्टि हो गई है ।

गोपी को सिर पर पानी रखे देख कर कृष्ण उससे अनुरोध करते हैं कि ‘नेक’ पानी पिला दो । गोपी पानी पिलाने लगती है । कृष्ण ‘ओक’ (अंजलि) लगाते हैं, परन्तु उंगलियों को ढीली कर लेते हैं, जिससे पानी नीचे गिर जाता है और वह नेत्रों से गोपी की ओर संकेत करते जाते हैं । ग्वालिनी देख कर समझ जाती है, मुस्करा कर कहती है ‘मैं तुम्हारी प्यास को जान गई ।’ और सिर पर गागर रख कर घर की ओर चली जाती है ।

‘प्यासन मरत री नेक प्यावो मोंहि पानी ।

लेहु जल पीवो लाल जब इन ओक कीन्ही ।

ढीली अंगुरिन जल चुचावत नैन सैन मिलावत

निरखि ग्वारि मुसकाय के कहत प्यास जानी ।

फिरि गागरि भरि सिर पर घरि घर चाली

तब लाल गैल रोवयो मग मई बाल अनाखानी ।’^४

काव्य में रस के उत्कर्ष के कारण गुण की स्थिति मानी गई है ।^५

१. आनन्द-घन कृत पद, ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २२५ ।

२. आनन्द-घन कृत पद, ब्रजनिधि ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २८१ ।

३. वही, पृ० २८१ ।

४. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० १६७ ।

५. काव्यांग-कौमुदी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० २०७ ।

प्राचीन आचार्यों के अनुसार माने गए दस गुणों (श्लेष, समाधि, श्रौदार्य, धर्म्यव्यक्ति, कांति, सुकुमारता, समता, प्रसाद, माधुर्य तथा श्रोज) में से केवल तीन गुण प्रसाद, माधुर्य और श्रोज परवर्ती आचार्यों के द्वारा माने गए हैं। 'श्लेष मात्र गुणों में से कुछ तो दाँगे के परिहार स्वरूप होने से गुण मान लिये गये थे और कुछ का अन्तर्भाव तीन गुणों में ही हो जाता है',^१ धत्त. यहाँ इन्हीं तीन गुणों का वर्णन किया जा रहा है। इस काव्य में तीनों ही गुण प्राप्त होने हैं। प्रसाद गुण के अनुसार काव्य सरसता से युक्त होना चाहिये। 'जहाँ सरल, सीधे-सादे, सुबोध शब्दों के द्वारा वाक्य रचना की जाती है, वहाँ 'प्रसाद' गुण होता है।'^२ इस दृष्टि से लक्षण-काव्य तथा उदाहरण काव्य दोनों में 'प्रसाद' गुण सर्वत्र पाया जाता है।

'राग कामोद बल्लभा—गाढ़ चौताला
गला साग मितगो पीय स्वा में तारे।
रस राज तोरे कारण मैं रही हू
गारी रँग भर जाग जाग।'^३

धयदा

'मोरवा बोले है। देखो नद कुमार।
मोरवा बोले है। देखो सुंदरता को मार।
मोरवा बोले है। देखो अद्भुत रूप रसाल।
मोरवा बोले है। देखो भक्ति अद्भुत नटराज।'^४

सामासिक पदावली से युक्त काव्य-रचना में श्रोज गुण की स्थिति होनी है।^५ इस दृष्टि से इस काव्य में श्रोज गुण कम मात्रा में पाया जाता है। सामासिक पद गायन की दृष्टि से उपयुक्त नहीं होते। ये घनाने के लिए सामासिक पदों को विशिष्ट करना आवश्यक होता है, फिर भी वही वही श्रोज कुछ मात्रा में प्राप्त हो जाता है।

'सरस भा सर-सरित निस-कमल दिन रमल
अलि-अवलि-गान-धुनि मुनन छकि छवि रहे।
माना-सग-बू द-नुन वरै चट चरचह
सटाँ बल-बूज बहनवनि तवि तवि रहे।'^६

१. काव्यांग कोमुदी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० २०८।

२. वही।

३. मानसिंह कृत भूपद तथा ब्याल, भुनि कांति सागर-सपह, उदयपुर।

४. जवान सिंह कृत रस तरंग, पुरातत्व मंदिर, जोधपुर।

५. 'श्रोज समासभूयस्त्वमेद् गद्यादि जीवितम्।'

अग्निपुराण का काव्य शास्त्रीय भाग, रामलाल वर्मा शास्त्री, पृ० ८३।

६. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २०४।

अथवा

‘फुलवन सों झूक रही लता महि

ठाढे जहाँ कुंवर नटनागर ।

नव द्रुम पल्लव नव कुसुमावलि नवफल वृंदावन गुन आगर ।

नव निकुंज अलि-भुंज गुंज नव मंजु कंज प्रफुलित नव सागर ।

नवल लाल नव बाल माल गल वसन नए भूपनहि उजागर ।”

अधिकतर ओज का वर्णन वीर तथा भयानक रस के अन्तर्गत होता है । संगीत-काव्य में इन रसों का प्रयोग नगण्यप्रायः है, अतः स्वाभाविक है कि ओज इस काव्य में अल्प मात्रा में प्राप्त है ।

‘क्रोध, ईर्ष्या आदि अवस्था के समान गम्भीरता का जहाँ अभाव हो और वैर्य का समावेश हो, वहाँ माधुर्य गुण होता है ।” संगीत-काव्य में अधिकतर शृंगार रस का ही वर्णन हुआ है । क्रोध, ईर्ष्या आदि भावों का वर्णन प्रेम के अन्तर्गत ही हुआ है, अतः माधुर्य गुण प्रचुर मात्रा में प्राप्त होता है । ‘जहाँ लम्बे समासों को त्याग कर छोटे छोटे समासों के व्यवहार से मधुर रचना की गई हो, वहाँ माधुर्य गुण माना जाता है ।” इस दृष्टि से भी संगीत-काव्य में माधुर्य गुण सर्वत्र व्याप्त सा जान पड़ता है ।

‘हे री मनमोहन ललित त्रिभंगी ।

नूपुर वज्रत गजत मुरली बुनि ललित किशोरी जी रो संगी ।

रास रसिक रस अद्भुत राजत तान तरंगन रंगी ।

ब्रजनिधि राधा प्यारी चित पर मननि भरे हैं उमंगी ।”

कृष्ण के सांवरे रूप से प्रभावित गोपी सखी से जाकर कहती है कि कृष्ण की रूप-माधुरी ने मुझ पर तो जादू कर दिया है ।

‘ए री ग्वाल सोहिनी मोहिनी सांवरे ग्वार ।

लालन मोहे मोहिनी कीनो विविध सिंगार ।

मृगमद आज लिलाट है छल्यो अजब पिलवार ।

पंजन नैन चलाय के जकरे जुल्फ जंजीर ।

यह मोहन दिलदार को मारत सैनन तीर ।

फाग भरी अनुराग सो निकसीं गृह के द्वार ।

पिचकारी मुरसैन की लिये अजब मुकुमार ।

सुंदर विमल सुंदार तन ओढ़ै भीनो चीर ।

१. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २०४ ।

२. ‘क्रोधेर्ष्याकारगाम्भीर्य माधुर्य वैर्यंगाहिता ।’

अग्निपुराण का काव्य शास्त्रीय भाग, रामलाल वर्मा शास्त्री, पृ० ८३ ।

३. काव्यांग-क्रौमुवी, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० २०६ ।

४. वही, पृ० १७५ ।

मोहे नगधर यार तू धरी धरै नही धीर ।^१

भाव तथा भाषा दोनों ही के द्वारा माधुर्य से ये गीत पूर्ण हैं ।

संगीत काव्य के प्रकृति चित्रण में भी कला का प्रभाव है । रूप-चित्रण तथा वस्तु-चित्रण सभी चित्रात्मकता लिए हैं, परन्तु भाषा में चित्रोपमता उपस्थित करने की क्षमता अद्वितीय है । ऐसे शब्दों का प्रयोग, जिससे चित्र सा अंकित हो जाए, यह भाषा के सामर्थ्य को बढ़ा देता है । ऐसे शब्द अपने किसी पर्याय से बदले नहीं जा सकते ।

‘रूप उमग सन्धो रहे मोहन प्रीन घनाह

उपमा को अटकत फिरै लोभी नवल बनाद ।’^२

यहाँ पर ‘सन्धो’ शब्द साहित्यिक न हान हुए भी, एक वस्तु का सभी ओर से किसी द्रव्य में लिपटे रहने का अर्थ ध्वनित करता है । ‘सना’ हुआ शब्द में सजावट नहीं है । कवि ‘हुआ हुआ’ भी कह सकता था, परन्तु ‘हुआ हुआ’ एक विदेश प्रक्रिया के द्वारा भिगोए जाने का अर्थ देता है । कवि स्पष्ट कर देता है कि यह प्रयत्न बड़ा प्रेम में भिगोया हुआ दृश्य नहीं है, यह तो प्रनायास ही ‘रूप की उमग’ से ‘सन’ गया है । ‘लोभी’ शब्द भी लोभ का परिचायक है । लोभ में समुलन नहीं होता । सब कुछ से लेना चाहता है । अदम्य रूप राशि का लोभी यह ‘नवल बना’ बना हुआ है ।

‘अनुसावत भग मुदी अग्रिया पनि सावत है लखि नीद भरी ।

वर मो भजराय बड़े मुर माय जगामन की नहु भाव धरी ।’^३

में ‘भजराय’ शब्द, हाथ से पकड़ कर किसी व्यक्ति को भिभोड़ कर उठाने का अर्थ देता है । इसको पकड़ कर सामने एक झलसाये हुए अंगो वाली, मुँदती अस्त्रों से पति को मोये हुए देखकर, विचित्र भावों के साथ गा गाकर हाथ में पनि के तरीर को भिभोड़ कर जगाने का प्रयत्न करनी हुई नायिका आकर खड़ी हो जाती है ।

कवि के समर्थ शब्दों में गीत बरस धारण किए, गटवर वेप से मुस्कुरा कर नैनो को नचाते हुए, माधुरी ध्वनि की वेणु बजाने हुए वृष्ण की सुन्दर मूर्ति नेत्रों के सम्मुख न्विच सी जाती है—

‘पट पीट वसे नट वेप लसे मुमवाय के नैन नचावन की ।

गर गुजन भाव विमाल दिनें वर मे वर बज फिरावन की ।

मधुरी धुनि बेन बजावनि गावनि बानि परी तरगावन की ।

निशि श्रोत सदा मन माहि वसे छवि वा बने ते बनि सावन की ।’^४

शरद की रैन में मधुर बसी की ध्वनि छाई थी । रसीली तान को सुनकर वज्रवाला धावून हो गई । वदना इतनी बड़ी कि गुणों, वेष, सभी हार गए, परन्तु राधा की व्यथा

१. रस-तरंग, जयान सिंह, पुरातरु मंदिर, जोधपुर ।

२. गीत-संग्रह, जयान सिंह जो, पुरातरु मंदिर, जोधपुर ।

३. राग-रत्नाकर, राधाकृष्ण, पुरातरु मंदिर, । जोधपुर ।

४. अजनिधि-प्रभावती, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २६०

दूर नहीं हुई। अंत में चतुर सन्धियों के द्वारा कृष्ण बुलाए गए। रसिक वन कर कृष्ण सँजीवनी लाए, मुरली में 'कुछ' गाया और सभी—

‘उठी तब चाँकि के प्यारी, लखै दृग खोली वनवारी।

गई वेदनि जु ही सारी, सखी मिलि लेत बलिहारी।

पिया ने अंग सिगारे, भ्रमकि मंडलि पै पग धारे।

गए नूपुर के भनकारे, बजे बांजन तुम न्यारे।’^१

इस वर्णन से राधा की वेदना, कृष्ण का उपचार, सभी चित्र के समान सम्मुख आ जाते हैं।

कहीं कहीं शब्दों का ऐसा सुन्दर प्रयोग है कि केवल एक शब्द से ही सम्पूर्ण चित्र खिंच जाता है।

‘विज्जुलता तिय दमकि के मिली स्याम घन आई हो।

नगवर स्याम तमाल के मनु लपटी है बेल सुहाई हो।’^२

घन के समान श्याम से, विजली के समान शुक्तिमती नायिका के मिलन में तथा पुरुष के समान कठोर तमाल वृक्ष से नारी के समान कोमल बेल के लिपट जाने में एक ओर तो रूप-सादृश्य का सुन्दर चित्रण है तथा दूसरी ओर नायिका की प्रिय से मिलने की आतुरता ‘दमकि कै’ मिलने में विदित होती है। केवल विजली ही ‘दमकि कर’ मिल सकती है, जिसका श्लेष के द्वारा अर्थ लेने पर ‘चमक कर’ और ‘तिजी से’ दोनों अर्थ लगाए जा सकते हैं। दोनों ही से नायिका की मिलने की व्याकुलता और दीड़कर प्रिय से मिलने का दृश्य उपस्थित होता है। इतनी अधिक प्रतीक्षा और विह्वलता के पश्चात् जो नायिका प्रिय से मिलेगी, वह केवल दूर से ही नहीं मिलेगी, वरन् बेल के समान लिपट जाएगी, जिससे शरीर और मन किसी में भी परस्पर दूरी न रह जाए। कलात्मकता इन पंक्तियों में पूर्ण पराकाष्ठा को पहुँच गई है।

भाषा को अलंकारों से सुसज्जित करना शृंगार युगीन कवियों की एक प्रमुख विशेषता थी। संगीत-काव्यकार भी इसके प्रभाव से अपने को पृथक न रख सके। ढूँढ़ने पर तो सभी प्रकार के शब्द तथा अर्थ अलंकार प्राप्त हो सकते हैं, परन्तु इस काव्य में अलंकारों के प्रयोग में भी एक सीमित दृष्टिकोण रहा है। कवियों ने दो प्रकार से आलंकारिक वर्णन किया है। एक तो उन अलंकारों को चुना है, जो काव्य को संगीतमय बनाते हैं अर्थात् अनुप्रास आदि दूसरे, जो राग तथा रागनियों के स्वरूप को किसी भी प्रकार से उत्कर्ष देते हैं, ऐसे अलंकारों का विशेष प्रयोग किया गया है। फलस्वरूप, काव्य में कृत्रिमता तथा विलम्बता लाने वाले अलंकार अत्यल्प मात्रा में मिलते हैं। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, प्रतीप आदि का अधिकतर प्रयोग है। रूपक तथा श्लेष, कहीं कहीं प्राप्त हो जाते हैं।

१. ब्रजनिधि-ग्रन्थावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० ३०६

२. रस-तरंग, मुनि कांति सागर-संग्रह, उदयपुर।

केवल पाठित्य-प्रदर्शन के लिए इस काव्य की रचना नहीं हुई, इसीलिए काव्य वहीं भी अलकारों से बोझिल जान नहीं पड़ता।

सबसे अधिक प्रिय अलकार अनुप्रास है। छेकानुप्रास, वृत्यानुप्रास, श्रुत्यानुप्रास तथा धन्यानुप्रास के प्रयोग से काव्य में साहित्य तो आया ही है, दृश्य को सजीव भी बनाया गया है।

‘गौर तरुण मूरत मदन कठ मुक्त मणि हार।’

+ + +
‘कुसुमनि की माला गरँ धरँ मुवट मन सीस।’ +

छेकानुप्रास तो स्वाभाविक रूप से इनके शायरों में आ जाता है। वृत्यानुप्रास के अनेक उदाहरण प्राप्त हैं।

‘अग अग अगग तरगन’

+ + +
‘बचन स कमनीय बलेवर वाम बलानि मे कोविद मानो।’
+ + +

अथवा

‘घोर लिए चित ही चतुराचित चोरिनी कवन की भनवार सुनावै’ में वृत्यानुप्रास के अच्छे उदाहरण हैं।

श्रुत्यानुप्रास का आनन्द इन कवियों ने पूर्णतया लिया है। सगीतारम्ब ध्वनियों का परिचायक यही अनुप्रास है, जिसके विरोधज्ञ सगीतकार ही हो सकते थे।

‘सुन्दर सरस तन जोवन बनाउ बनी पूजति विरचि

को सजति मोद मन को।’

‘विचुरे छबोले केम लगत मुदेस भेस राते

रान नैन रस करुना मे ठई है।’

+ + +
‘सुन्दर स्वाम सखोने लोने करि राखे नैननि के तारे।’
+ + +

अथवा

‘मृदु मुमवान जात मन म सिहास, उर आनंद

न मान मोठी बात बनरात है।’

आदि अनेक उदाहरण दृष्टिगत होत हैं।

उपमा भी इन कवियों का प्रिय अलकार रहा है। ‘रमात’ दृगन्त सो, ‘पीठ दुहुसन की तुल दामिनि सी’, ‘बिजली सो शरीर’, बह कर प्रकृति के उपमानों से शरीर के अवयवों की समता दी है।

१. राग मातंग, कल्याण मिश्र, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

२. सगीत दर्पण, हरिवत्सभ, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

रूपक का प्रयोग भी सौन्दर्य-वर्णन में अधिकतर मिलता है। जब वनिता पावस बनकर आती है, तब 'नीलाम्बर घन', 'अंगदुति दामिनी' 'मांग के मोती वग पांति', 'अलका-वलि धुखाई', बन जाते हैं, 'नखमणि और मेहंदी इंद्रधनुष की छवि पाते हैं, नूपुर दादुर के समान बोलते हैं, चितवनि वर्षा की झड़ी लगा देती है।' इस प्रकार विरह का ताप मिटाया जाता है।

'मलार

वनिता पावस ऋतु बनि आई।

नीलांबर घन दामिनि अंगदुति चमकनि सरस मुहाई।

मुक्त मांग वग-पांति मनोहर अलकावलि धुखाई।

नखमनि मेहंदी इंद्रधनुष मनो सोहत अति छवि पाई।

नूपुर दादुर बोलनि सोहै चितवनि भर बरसाई।

मेरी विरह ताप 'व्रजनिधि' सब मिलि कीनी सियराई।'^१

रूपक के अनेक उदाहरण मिलते हैं।

नैना अंचल रूपी पट में नहीं समाते, कजरा रूपी सांकर से बांध कर रखे, फिर भी अत्यंत चंचल हैं, भाग जाते हैं।

'नैना अंचल-पट न समाई।

कजरा सांकर से बांधे तउ अति चंचल भजि जाई।'^२

उपमा और रूपक दोनों ही के आवार पर कवि कृष्ण रूपी पंकज के जन्म लेने पर व्रज बालाओं का भ्रमरी रूप वर्णन करता है।

'घन सी नीवत घुस्त है, विज्जुलता सी बाल

इंद्रधनुष पट लसत हैं मनु बूंदनि बेंदी भाल

घन ज्यों बरपत नंद जू दान रंग भर मेह।

दादुर बंदा रटत है सोभा बढ़ी सुगेह।

वगदल से मुक्ता लसैं भूपन रतन अपार

दान रंग सरिता चली सुवरन रज तन पार।

दधि कादो सरवर भरे बालहि हंस कलोल।

नगधर पंकज जन्म सुनि व्रज अलि बढ़ी अलोल।'^३

यह स्पष्ट है कि संगीत-काव्य में अलंकारों के प्रयोग का उद्देश्य प्रदर्शन न हांकर काव्य को मधुर तथा ललित बनाना रहा है, फिर भी अपवाद स्वरूप एक दो पद ऐसे प्राप्त होते हैं, जिनमें यमक तथा श्लेष के सहारे चमत्कार उत्पन्न किया गया है। यमक का एक चमत्कार-पूर्ण प्रयोग यहाँ उद्धृत है।

१. व्रजनिधि ग्रंथावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, पृ० २०७।

२. व्रजनिधि ग्रंथावली, पुरोहित हरि नारायण शर्मा, ग्र०।

३. रस-तरंग, जवान सिंह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर।

‘राग बानरो — ताल फिरतो

हरित बंदव भूमि हरियारी हरी प्रभावम हरयो समान ।

हरी सवारी साज चल्थो है हरी गात्र सब हिन मन राज ।

हरि तनया प्रफुलित हरि युजत हरि सोभा सुप दाम ।

हरित नतनि से हरित हिडोरा हरि सग भूलत हरि मुप वाम ।

हरी कुज गह्वर हरियारी हरि साभा वरनी नहि जात

हरे रतन तन बसन हरे रग हरी पट्टप मात्ता मरसान ।

हरी हरी पर सोमिन भदभुत हरि वरसत हरि साधो ।

हरी राग गावत मुरली म मधुरै मन हरि भाधो ।

हरि वरनी हरि गवनी री तु हरि लाचनि भदमाती ।

हरि कटि लचकन सग भूलन मैं हरि बैनी छछरानी ।

हरिप हरिप गावत मधुरै सुर भई हरी रग रानी ।

नगधर हरी हरप हरियारै हराहरी सब हिन मन जाती ।’

इस गीत में हरी शब्द को लेकर यमक का चामत्कारिक प्रयोग है ।

यहाँ सभी प्राप्त अलंकारों का प्रयोग दिखाना सम्भव नहीं है अतः दाँ एक उदाहरण कविया के कौशल का चरितार्थ करने के लिए पर्याप्त है ।

जहाँ प्रसिद्ध उपमान का वर्णनीय उपमय द्वारा निरादर किया जाय, वहाँ प्रतीपा सवार होना है ।^१ राग ‘मालनास की नार्या गौरी का वर्णन करते हुए कवि नादिका के मुख से चन्द्रमा का लज्जित होना माना है यही प्रतीपासकार है ।

‘पवन वसन धूप देष चंदलाजी विधि रवि रवि

नै बनाइ सुप दानि है ।’^२

अथवा राग हिंडाल के ‘देह की दुनि का दानकर नपान का गीत लज्जित हा कर रह गया ।

लोनी लमै दुनि दह की यो लपि गान कपोत

की लाजि रह्यो है ।’^३

जहाँ कारण का प्रतिबोध करने वाली वस्तु के हान हुए भी वाय हा जाय यहाँ तृतीय विभावना अलंकार होता है ।^४ रायिका सभी स कहती है कि रात रात य कारण नेत्रा को मना करती रही फिर भी कृष्ण के पाम बरजारी करके चन गए ।

१ रम तर ग, जशाननिह, पुरातत्त्व मंदिर, जोधपुर ।

२ काव्याग कौमुदी, तृतीय कला, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० ६६ ।

३ सभाभूषण, गणाराम श्रुत, आर्य भाषा पुस्तकालय, वाराणसी ।

४ संगीत-दर्पण, हरिवल्लभ पुरातत्त्व मंदिर जोधपुर ।

५ काव्याग-कौमुदी, तृतीय कला, विश्वनाथ प्रसाद मिश्र पृ० १५२ ।

‘आज अचानक भेंट भई री ।

हीं सकुचाइ रही अनवोली उनि हंसि नैननि

सैनि दई री ।

लोक लाज वैरिनि रही वरजति ये अखियां वरजोर

गई री ।”

कारण का प्रतिबन्ध होते हुए भी कार्य हो जाता है, यही विभावना है ।

इसी प्रकार यद्यपि संगीत-काव्य में लगभग सभी अलंकार प्राप्त हो जाते हैं, फिर भी अधिकतर अनुप्रास, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, यमक तथा श्लेष का ही अधिकांशतया प्रयोग हुआ है ।

छंद

छंद वह काव्यात्मक रचना है, जो किसी विशेष नियमानुसार मात्राओं में बद्ध हो ।^१ मात्राओं से रहित रचना भी अपना एक अलग नियम बनाने के कारण छन्द युक्त रचना कहलाती है । सभी प्रकार के छंदों में विशिष्ट यति तथा गति के कारण गीतात्मकता आ जाती है, अतः छंद मूलतः गेय होता है । ‘किन्हीं छोटी बड़ी ध्वनियों के व्यवस्थित सामंजस्य का ही नाम छंद है ।’ ‘सामंजस्य की प्राप्ति के लिए छन्द के भिन्न भिन्न ध्वनि समूह-खंडों में ध्वनियों का तोल माप या वजन बराबर होना चाहिए ।’^२ यही ध्वनि संतुलन का नियम संगीत में भी आवश्यक होता है । छंद तथा संगीत के निर्माण-तत्त्व समान होने के कारण छंद तथा संगीत का पारस्परिक सम्बन्ध स्वयं ही सिद्ध हो जाता है । संगीत की दृष्टि से छंदों में से कुछ अधिक, कुछ कम उपयुक्त होते हैं । संगीत-काव्यकारों ने उन्हीं छंदों को चुना है, जो बहुत अधिक संगीतात्मक थे । पिगल शास्त्र का विषय होने के कारण छंद, शास्त्र की सामग्री बने रहे, संगीत में उनका कोई स्थान नहीं बन पाया । कुछ रचनाएँ इस प्रकार की प्राप्त होती हैं, जो छंद शास्त्र में वर्णित, छंदों से अधिक गेय हैं, जो मात्राओं में बँधी हैं, परन्तु संगीत की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण रहने के कारण केवल संगीत की सामग्री समझी जाती रही हैं । संगीत-काव्यकारों ने इनका प्रचुर मात्रा में प्रयोग करके दिखा दिया है कि ये गेय छंद भी साहित्य के अन्तर्गत स्थान बनाने के पूरे अधिकारी हैं । साहित्यिक मात्राओं तथा सांगीतिक मात्राओं में कोई अन्तर नहीं है । साहित्य में लघु, दीर्घ और प्लुत के आधार पर संगीत में क्रमशः एक, दो, और तीन मात्राओं को गिना जाता है । संगीत में एक मात्रा, एक का अर्द्धांश, चतुर्थांश, अष्टांश, तथा एक मात्रा को विस्तार करके एकाधिक मात्राओं का

१. ब्रजनिधि-ग्रंथावली, पुरोहित हरी नारायण शर्मा, पृ० २२३ ।

२. अक्षर, अक्षरों की संख्या एवं क्रम, मात्रा, मात्रा-गणना तथा यति गति आदि से सम्बन्धित विशिष्ट नियमों से नियोजित पद्य रचना छन्द कहलाती है ।”

हिन्दी साहित्य कोष, डा० धीरेन्द्र वर्मा द्वारा संपादित, पृ० २६० ।

३. हिन्दी छंद-प्रकाश, रघुनंदन शास्त्री, पृ० ४ ।

४. वही पृ० ५ ।